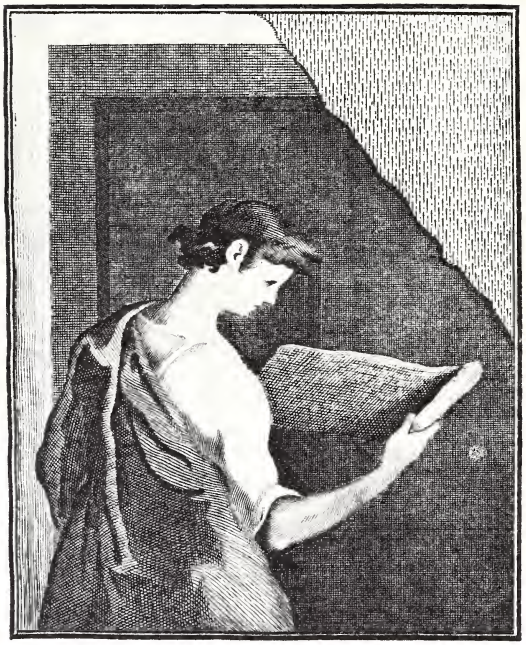
NERVA
IMPERATOR



THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

45—

Digitized by the Internet Archive
in 2016

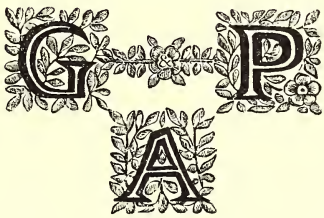
https://archive.org/details/pierodellafrance00vent_0

PIERO DELLA FRANCESCA

I GRANDI MAESTRI DELL'ARTE ITALIANA

ADOLFO VENTURI

PIERO DELLA FRANCESCA



PRESSO GIORGIO & PIERO ALINARI
FIRENZE – I, VIA STROZZI

Printed in Italy

ND
623
F78V46

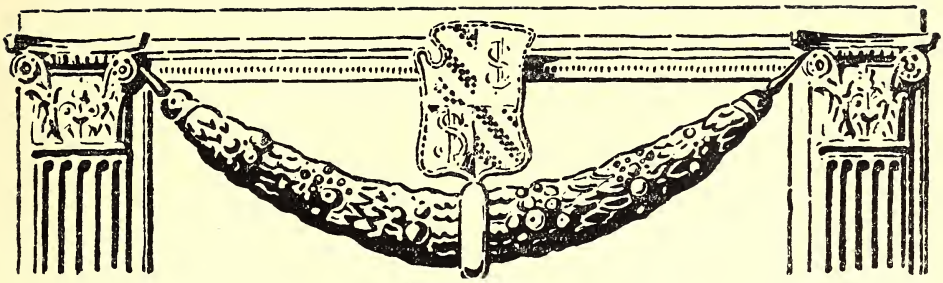
Proprietà letteraria e artistica riservata.

Firenze, 232-1921-22. — Tipografia Barbèra - Alfani e Venturi proprietari.

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

LA VITA

4382



Oggi la critica storica ha compresa la definizione che Fra' Luca Pacioli dette di Piero: « monarca della Pittura a' suoi dì », segnalando il grande influsso del pittore di Borgo su tutta l'arte italiana dell' Emilia e del Veneto, della Toscana meridionale, come dell' Umbria, delle Marche e delle Romagne, dalla corte degli Estensi alla bottega di Giambellino, dalla turrita Cortona alla reggia di Federico da Montefeltro, dal tempio malatestiano alla cittadella forlivese degli Sforza e al santuario di Loreto. E da quei luoghi si estese la riforma pierfrancescana su Roma e Viterbo, su Napoli e Messina, dal palazzo vaticano alla cappella Mazzatosta, dagli anonimi affreschi di Monteoliveto in Napoli alla pittura rinnovatrice di Antonello. Ma il grande maestro ha lasciato indelebili profonde tracce dell'arte sua, non ricordi della vita.

La data della sua nascita è incerta: 1406, secondo il Vasari, che lo disse morto a ottantasei anni nel 1492; 1416 o 1420, secondo i commentatori del Vasari e il Witting; tra il 1415 e il 1420, secondo Crowe e Cavalcaselle; tra il 1416 e il 1420, secondo il Ricci.

Nacque in Borgo San Sepolcro, da Ser Benedetto e da Romana di Pierino da Monterchi, non da Monna Francesca di Agnolo Cenci aretina, come è stato supposto.[1] Tanto Piero, quanto i fratelli Marco e Antonio, furon distinti come della Francesca dal Borgo o, più tardi, De Franciscis e dei Franceschi.

A Borgo San Sepolcro i primi rudimenti dell'arte pittorica vennero probabilmente a Piero dai Senesi che vi tenevano il campo. Il Sassetta, il più geniale e nuovo pittore di Siena, ricevette il 5 Settembre 1437 l'allogazione di una pala d'altare per la chiesa di San Francesco a Borgo San Sepolcro, e qui, nel 1435, nacque Matteo di Giovanni, uno tra i più vantati maestri senesi del 1400. Non mancano a San Sepolcro ricordi d'arte senese, un'ancona di Taddeo di Bartolo ed altro; e tutt'attorno al luogo natale di Piero, l'arte senese teneva signoria. Per ciò il Cavalcaselle sospettò che la prima educazione di Piero fosse coltivata dai pittori senesi; Casimir Chledowski gli diede addirittura a maestro Domenico di Bartolo, di cui sembrano ricordo certe caratteristiche del Maestro di Borgo,

[1] Il MILANESI, nelle note alle *Vite* (ed. Sansoni, III, pag. 490), scrive, senza indicare la fonte, che « nel 1416 Benedetto suo padre aveva per moglie Romana di Perino di Carlo da Monterchi ». Il DAL VITA (*Bollettino d'Arte*, 1916), ritenne, infondatamente, come dimostrò il MANCINI (*Bollettino d'Arte*, 1918), che il padre di Piero passasse a seconde nozze con Monna Francesca di Agnolo Cenci.

ad esempio la capigliatura a serpentelli, impronte affatto superficiali, che non riguardano la forma, convenzionale, meccanica nell'arte di Domenico, rigorosamente architettonica nell'arte di Piero ; Emil Jacobsen notò l'influsso del Sassetta sul grande pittore. Ma è arduo decidere qualcosa, perchè la prima opera a noi giunta di Piero fu eseguita parecchi anni dopo il tempo in cui egli stette nella bottega di Domenico Veneziano.

Questo grande maestro nel 1438 era a Perugia, intento a dipingere in casa de' Baglioni, nell'atrio, venticinque figure d'uomini illustri in guerra, in filosofia e in ragione civile. E scriveva da Perugia, proprio in quell'anno, il 1° aprile, a Piero di Cosimo de' Medici, pregandolo a voler interporre la sua mediazione presso Cosimo, perchè gli allogasse quella tavola d'altare, che aveva deliberato di far dipingere ; « e se ciò avviene », diceva, « ho speranza in Dio farvi vedere chose meravigliose avenga che ci sia de bon maestri, come Fra Filippo et Fra Giovane, i quali hanno di molto lavorìo a fare ».

Domenico Veneziano pensava alla sua andata a Firenze, ove lo troviamo nel 1439 dipingere un ciclo di affreschi nel coro di Santa Maria Nuova, ossia in Sant'Egidio.

Qui era con lui, come aiuto, Piero della Francesca. Il Vasari fa che questi aiutasse Domenico anche prima. « Avanti » egli scrive, « che Domenico venisse a Firenze, egli aveva nella sagrestia di Santa Maria di Loreto, in compagnia di Piero della Francesca, dipinto alcune cose con molta grazia, che l'avevano fatto per fama, oltre quello che aveva fatto in altri luoghi (come in Perugia, una camera in casa de' Baglioni, che oggi è rovinata), conoscere

in Fiorenza ». Il Vasari non dice che Piero della Francesca si trovasse con Domenico Veneziano a Perugia, benchè ciò sia probabile, tanta è la vicinanza di tempo tra l'assistenza data da Piero nel 1439 a Domenico, in Firenze, e l'attività certamente da questo pittore spiegata l'anno prima a Perugia. Il Vasari insiste anche in altro luogo sulla cooperazione di Domenico con Piero a Loreto, dicendo: « Dipinse a Santa Maria di Loreto, in compagnia di Domenico da Venezia, il principio d'un'opera nella volta della Sagrestia; ma perchè, temendo di peste, la lasciarono imperfetta, ella fu poi finita da Luca da Cortona, discepolo di Piero ». L'insistenza del Vasari a indicar Loreto, come luogo di cooperazione tra i due pittori, farebbe credere che questa avvenisse quando Piero della Francesca, erudito nell'arte, poteva stare a compagno di Domenico Veneziano. Il Vasari non parla di rapporti tra i due, come di scolaro a maestro, mentre poi assegna la cooperazione al tempo antecedente l'andata di Domenico a Firenze. Teniamo solo conto che i rapporti tra i due maestri, determinati dai documenti, erano conosciuti, sia pure confusamente, da Giorgio Vasari.

E il primo documento, del 1439, tratto dal registro delle spese dell'Ospedale di Santa Maria Nuova, così suona: « Messer Domenicho di Bartolomeio da Venezia che dipinge la Cappella Maggiore di Santo Gidio de' dare a dì VII di Settembre Fiorini 44 ed de' dare a dì XII di Sett. F. 2.5.15 a Pietro di Benedetto dal Borgo a San Sepolcro sta collui ».

Nel 1439, dunque, Piero della Francesca era l'aiuto di Domenico Veneziano negli affreschi della Cappella maggiore di Sant'Egidio, lavoro che continuò durante gli anni

seguenti, sapendosi che nel 1441 anche Neri di Bicci prestava a Domenico l'operà sua per quelle pitture.

Il 1439 fu l'anno del Concilio a Firenze, e vi convennero Giovanni Paleologo, patriarchi, prelati, per trattare dell'unione della chiesa greca con la latina; Pier della Francesca fece allora tesoro di tutta la ricchezza de' costumi orientali, come se potessero servirgli ad ambientare storicamente i fatti biblici, gli avvenimenti evangelici e le leggende cristiane.

Vi fu chi, osservando il cappello a barca o alla grecanica, portato da Costantino negli affreschi di San Francesco d'Arezzo, suppose effigiato, in luogo di quell'imperatore, Giovanni Paleologo, mentre Pier della Francesca non fece se non assegnare al primo imperatore cristiano il costume da lui osservato nell'ultimo greco imperatore.

E così quando rappresentò l'*Esaltazione della Croce*, pure a San Francesco d'Arezzo, ricorsero alla sua memoria i costumi del patriarca di Costantinopoli e degli alti prelati orientali che gli facevan corteo.

Non si trova più ricordato, nei registri dell'Ospedale di Santa Maria Nuova, il nome di Piero, sebbene, a quanto si è detto, gli affreschi fossero continuati da Domenico sino al 1445. Ma Piero non dovette stare con lui sino a quest'anno, perchè nel 1442 era a Borgo, consigliere del Consiglio del Popolo. L'11 gennaio 1445 il nostro pittore era pure nella sua terra natale, a Borgo San Sepolcro, e s'impegnava verso la confraternita della Misericordia, a fare una tavola per 150 fiorini d'oro, richiedendo tre anni di tempo. Non sappiamo se il pittore mantenesse i patti ; ma può supporsi che, appena con-

segnata la tavola, si partisse per Ferrara, e recasse alla Corte estense, a Lionello d'Este, le grandi primizie dell'arte sua.

Il Vasari scrisse che Piero « andato a Pesaro ed Ancona, in sul più bello del lavorare fu dal duca Borso chiamato a Ferrara dove nel palazzo dipinse molte camere, che poi furono rovinate dal duca Ercole vecchio per ridurre il palazzo alla moderna; di maniera che in quella città non è rimaso di man di Piero se non una cappella in Sant'Agostino lavorata in fresco, ed anco quella è dalla umidità mal condotta ». Il palazzo di cui parla il Vasari non può essere identificato in alcun modo con quello di Schifanoia, eretto da Borso d'Este negli ultimi anni del suo regno; e degli affreschi in Sant'Agostino, guasti dall'umidità sin dai tempi del Vasari, non è più traccia. Qualche anno fa, dalla chiesa di Sant'Andrea di Ferrara, furono trasportati nella galleria civica, all'Ateneo ferrarese, due frammenti di figure di Santi, di un San Cristoforo e di un San Sebastiano, distaccati dai muri di quella chiesa, e Corrado Ricci li suppose saggio dell'opera di Piero della Francesca: sono invece frammenti di pittura ferrarese del tempo di Francesco del Cossa.

Un'opera soltanto, in Ferrara, può rappresentarci l'influsso primo esercitato da Piero della Francesca sull'arte del luogo, ed è il gran quadro che, nella pinacoteca di quella città, porta il nome leggendario di Galasso Galassi. Rappresenta la deposizione di Cristo nel sepolcro, fra il pianto delle Marie e dei Santi venuti ad accrescere il corteo funebre intorno a Cristo morto, compassati e raccolti nell'atteggiamento, torcenti le bocche sottili, gli occhi atto-

niti, a smorfie di pianto. Le figure son piatte, colorite ad intarsio sul fondo grigio scuro; l'accentramento prospettico è timido; ridotto al minimo l'effetto della distanza; inconsueto a Piero il movimento tortile dei due Santi laterali, che qui, specialmente nella figura del Vescovo, ha qualcosa di tormentato, di ferrarese. Per tali caratteri, come per la bellezza e chiarità e trasparenza del colore, la Deposizione fa pensare a un primitivo seguace ferrarese del grande maestro di Borgo San Sepolcro.

E questo maestro potrebbe veramente essere Galasso di Matteo Piva, ricordato dal Vasari sotto il nome di Galasso Galassi, dall'Ariosto come il pittore che dipingeva il diavolo « con bel viso, begli occhi e belle chiome ». Secondo il Vasari, Galasso ferrarese, « veggendo Pietro dal Borgo a San Sepolcro rimunerato da quel duca dell' opere e delle cose che lavorò, ed oltre a ciò onoratamente trattenuto in Ferrara, fu per tale esempio incitato .... di darsi alla pittura talmente, che in Ferrara acquistò fama di buono ed eccellente maestro ». Ciriaco Anconitano, il celebre raccoglitore di epigrafi, che fu a Ferrara ai primi di luglio del 1449, ci dice aver Angelo da Siena, detto il Maccagnino, e Galasso, appreso la tecnica o l'uso dei colori ad olio da Ruggiero van der Weyden. Convien pensare da ciò che Piero della Francesca innanzi al 1449 sia stato a Ferrara, poi che Galasso, prima di apprendere la pratica della pittura ad olio, ebbe, secondo riferisce il Vasari, incitamenti ed esempi da Piero. Non sembri che noi prendiamo qui troppo in parola il biografo, per dimostrare che Piero fu a Ferrara prima del 1450; ci assiste pure la notizia che Galasso, già padrone dell' arte sua, associato a

Bono ferrarese, dipinse in quell' anno una loggia del Migliaro, nel palazzo di Belfiore e nelle case di Casaglia, per commissione degli Estensi, signori di Ferrara ; e nel 1451, insieme con Cosmè Tura, il caposcuola Ferrarese, stimò pennoni dipinti da Giacomo Turola.

Abbiamo insistito su questo, perchè l'assegnazione del tempo nel quale Pier della Francesca fu a Ferrara ha un' importanza essenziale per lo studio dello sviluppo dell' arte nell' Italia settentrionale. Come Galasso, così Bono, suo compagno di lavoro, l'anno 1450, dipingendo a Padova, nella chiesa degli Eremitani, nel 1451 o poco dopo, appare trasformato dagli insegnamenti di Piero, mentre ancora si notano in lui le reminiscenze dell' educazione pisanelliana : come Galasso e Bono, così Lorenzo da Lendinara, che nel 1449 era a Ferrara e lavorava col fratello Cristoforo, come aiuto di Arduino da Baiso, a intagliare lo studio di Lionello d' Este, nella delizia di Belfiore, si avvinse d' amicizia a Piero della Francesca, secondo ci attesta Luca Pacioli. « Prometto », egli scrive, « darve piena notizia de prospectiva mediante li documenti del nostro conterraneo e contemporale di tal facoltà ali tempi nostri Monarca Maestro Pietro de' Franceschi dela qual feci dignissimo compendio e per voi ben apreso. E del suo caro quanto fratello Maestro Lorenzo Canozo da Lendinara ; qual medesimamente in dicta facoltà fo a li tempi suoi supremo chel dimostrano per tutto le sue famose opere di intarsia ».

Possiamo credere dunque che Piero della Francesca fosse a Ferrara dal 1448, e vedesse l'anno seguente arrivare Rogero van der Weyden, portando un trittico per

lo studio di Lionello. In quegli anni fervidi per l'arte a Ferrara, alla corte dell' umanista marchese era un continuo accorrere di maestri. Il Pisanello partiva per Napoli nel 1448, ed erano sopravvenuti intanto Angelo Maccagnino, detto Parrasio, da Siena, Alfonso di Spagna, Roggiero van der Weyden, Andrea Mantegna giovinetto ; e si andavan formando i maestri ferraresi che salirono in fama : Bono, Galasso, Cosmè Tura, Francesco del Cossa.

Da Ferrara, Piero della Francesca si recò a Rimini, e frescò nel 1451, nel tempio malatestiano, *Sigismondo Malatesta in orazione, davanti al suo Santo patrono.* Nel fregio che circonda l'affresco celebrato si vede un tondo rappresentante il castello di Sigismondo Pandolfo, con l'iscrizione: « Castellum Sigismundus Ariminense M. CCCC. XLVI ».

Un' altra iscrizione sotto l'affresco suona così : « Sanctus Sigismundus. Sigismundus Pandulfus Malatesta. pan. F. Petri de Burgo opus M CCCC LI ».

Questa data mostra molti rifacimenti ; fu riportata così in un'incisione del Rosaspina, eseguita nel 1785 ; ma Marcello Oretti, circa un ventennio prima, aveva letto : « Francisci de Burgo opus 1446 ». Ora, sia il caso che l'Oretti apponesse alla seconda scritta la data che si leggeva nella prima? Uno studioso, Lino Sighinolfi, pensò che l'interpretazione dell'Oretti traesse sostegno dal fatto che nel 1446 Sigismondo, reduce vittorioso e incolume dai pericoli della guerra, poteva aver voluto sciogliere un voto a Santo Sigismondo suo patrono. E proprio, dice quello studioso, verso la metà di quell' anno, Sigismondo si rivolgeva a Lorenzo il Magnifico, perchè inducesse Piero della Francesca a recarsi a Rimini per dipingere nella cap-

pella del tempio malatestiano, assicurando che avrebbe fatto il possibile per rimandarlo contento.

Queste parole sono state tolte da un articolo di Charles Yriarte nella *Gazette des Beaux-Arts* (vol. XIX, 1879, pag. 454), dove lo scrittore francese annunciava la pubblicazione della lettera di Sigismondo Malatesta a Lorenzo il Magnifico. Ma, disgraziatamente, nell'annunciarla, cadeva in un grave errore di data, perchè quella lettera, scritta da Sigismondo durante l'assedio di Cremona, è del 1449, e il nome di Piero della Francesca non vi è punto indicato. Scrive Sigismondo al Magnifico, chiedendo il «Maestro dipintore», e dicendo di volersene servire, non ancora per le cappelle del tempio di San Francesco, troppo fresche, ma, nell'attesa del momento opportuno, in altri lavori. E aggiunge la sua intenzione di stipendiarlo e trattenerlo sempre presso di sè.

Venuto meno all'induzione del Sighinolfi l'appoggio della lettera con la data del 1446, non resta più a sostenerla se non l'affermazione dell'Oretti, ma quando si tenga conto che il Rosaspina non ebbe intenzioni di storiografo, bensì, semplicemente, d'incisore, anche quell'affermazione non regge. Sigismondo Pandolfo Malatesta, che da Ferrara aveva tratto maestri, e il Pisanello tra gli altri; che dall'Alberti aveva potuto conoscere il fervore artistico di Lionello d'Este, dopo aver ricorso a Lorenzo il Magnifico, ricorse probabilmente al Marchese di Ferrara. Nel 1449 le cappelle del tempio erano troppo fresche, dice la lettera; ma nel 1450 potevano essere già pronte per l'opera del pittore. La data del 1451, apposta all'affresco di Piero, quantunque rifatta, appare indiscutibile.

Il 6 maggio 1452 morì Bicci di Lorenzo, che aveva condotta la pittura della volta nella cappella maggiore della chiesa di San Francesco d'Arezzo, allogata da Luigi Bacci. Piero della Francesca fu eletto a continuatore dell'opera, e, compiuta la volta e l'arcone d'accesso alla cappella, ove ancor oggi si vede in qualche parte, sia pur minima, il compimento dovuto alla sua mano, decorò a fresco le pareti con la storia della leggenda della Croce. Mentre era intento al lavoro, gli fu affidata, per 320 fiorini, la tavola per l'altar maggiore della chiesa di Sant'Agostino a Borgo San Sepolcro; ed egli, affine di non esser distratto dalle cure principali, si obbligò a compierla nel termine di otto anni. Questo tempo, certo enorme, per eseguire una tavola, doveva essere il ritaglio del tempo impiegato negli affreschi del coro di San Francesco d'Arezzo e in altri lavori.

Quali erano le grandi opere che attraevano tutta la attività di Piero, oltre gli affreschi di San Francesco di Arezzo? Dal 1454 al 1465 si fa, intorno al pittore, silenzio, appena interrotto nel 1460 dalla notizia dell'affresco di San Lodovico per il Tribunale di Borgo; e solo dal 1465 al 1472 lo incontriamo parecchie volte in Urbino, ad Arezzo e a Borgo San Sepolcro. Ora, agli affreschi di San Francesco aveva dovuto accingersi anche prima del '54, tornato da Rimini; così che, quando chiese otto anni per compiere un quadro, ebbe a tener presente non solo lo spazio di tempo necessario per condurre a fine gli affreschi aretini, ma anche quello da impiegare in qualche altro importante lavoro. Molti dati concorrono a far ammettere la venuta di Piero a Roma prima del 1460, quali ad esempio l'attività di

Melozzo in Roma intorno al 1460, l'educazione di Lorenzo da Viterbo, che a venticinque anni, nel 1469, aveva frescata la cappella di Nardo Mazzatosta in Santa Maria della Verità a Viterbo, e la formazione della maniera di Antoniazzo romano, che sin dal 1460 copiava, insieme con Melozzo a Roma, immagini di Madonne venerate, attribuite a San Luca, per Alessandro Sforza, signore di Pesaro. Tali fatti si spiegherebbero con l'ammettere che, eletto papa il dotto Enea Silvio Piccolomini, Piero della Francesca, il pittore scienziato, dovesse recarsi a Roma alla nuova corte.[1]

Il quadro, che s'era impegnato a fare in otto anni di tempo per i frati di Sant'Agostino a Borgo San Sepolcro, non fu compiuto alla scadenza; solo nel 1469, il 14 novembre, Piero ricevette il saldo del suo avere per la tavola, che aveva lasciato eseguire dagli scolari.

Oltre a Roma, quand'ebbe finito gli affreschi, dovette recarsi prima in patria, poi a Urbino, presso Federico da Montefeltro, dove lasciò le semenze che fruttificarono nel secol nuovo. Nel 1465, o sull'esordio dell'anno seguente, Piero è ad Urbino, ed eseguisce il dittico con i ritratti di Federigo da Montefeltro e di Battista Sforza sua moglie, vantati in un componimento poetico del Perabò nell'anno 1466.

Alla fine di quest'anno, il 20 dicembre, la Compagnia della Nunziata di Arezzo, ricordando gli affreschi del coro di San Francesco, stipulò con Piero il contratto per la pittura dello stendardo, sul quale doveva essere l'*An-*

[1] Avevamo già esposte queste conclusioni quando un documento pubblicato dallo Zippel cit. venne a dare certezza all'ipotesi.

nunciazione nelle due parti « lavorate ad oglio e con colori fini » ; e il 7 novembre 1468 ricevette il saldo del suo avere per esso, a Bastìa, villa presso Borgo San Sepolcro, dove, riparatosi per fuggir la morìa, finì il lavoro che, trasportato in Arezzo, i confratelli della Nunziata giudicarono commendevole e bello. Nel 1467 il pittore è a San Sepolcro, occupato di cose pubbliche del suo paese ; nel 1469 si rivede in Urbino, invitato dalla Confraternita del Corpus Domini, e ospite di Giovanni Santi, padre di Raffaello. La tavola della *Comunione degli Apostoli*, che quella Confraternita voleva allogare a Fra' Carnevale sin dal 1456, era stata presa a dipingere da Paolo Uccello ; ma forse il vecchio pittore, più che settantenne, non soddisfece i desiderî dei confratelli, i quali chiamarono Piero « a vedere la taula per farla a conto della Confraternita ». Questa frase « a vedere la taula » rivela che non si trattava d'un nuovo quadro, ma di quello dipinto da Paolo Uccello, e che doveva rifarsi. E difatti, Piero non avendo assunto il compito, l'eseguì più tardi, tra il 1473 e il 1474, Giusto di Gand, pittore fiammingo, chiamato a Urbino da Federico di Montefeltro.

Dopo i primi d'aprile del 1469, data della sua breve dimora in Urbino, pochi sono i documenti che si hanno dell'artista. Il 14 novembre dello stesso anno ricevette il saldo della tavola commessagli sin dal 1454 per i frati di Sant'Agostino, ed eseguita in gran parte da Pietro Perugino.

Nel 1474, il nostro pittore aveva dipinto la cappella della Madonna nella Chiesa della Badia, oggi cattedrale di San Sepolcro, in esecuzione del lascito di Madonna Con-

tessina ; nel 1478 dipinse, per la confraternita della Misericordia del suo luogo natale, una Madonna sul muro tra l'oratorio della confraternita e l'Ospedale. Fuor di questa pittura perduta, nulla, neppure un'indicazione di altra opera. Dopo aver dipinta quella Madonna per la compagnia della Misericordia, il grande Maestro, come ci disse il Vasari, « d'anni sessanta per un catarro accecò » ; non vide più la luce, delizia degli occhi suoi.

Negli anni tristi, compose il trattato *De quinque corporibus regularibus*, che offrì a Guidobaldo d'Urbino, ricordando come le proprie opere pittoriche avessero ricevuto dal genitore del giovane Principe, « splendidissimo et fulgentissimo sidere et maiore nostri temporis luminare », quanto avevan di lustro ; e dicendo di dedicare a lui l'opuscolo di matematica, composto negli ultimi anni, per non lasciarsi intorpidire la mente dall'inerzia : « Ne ingenium inertia torpesceret ».

Era dunque all'inerzia costretto Piero della Francesca, quando pregava Guidobaldo a raccogliere nel suo *Codicetto* i poveri vani frutti del campicello, disusato e quasi consunto per vecchiezza, dal quale pure Federico, suo padre, aveva ricavato frutti copiosi : « nec dedignabitur celsitudo tua ex hoc iam emerito et fere vetustate consumpto agello unde et illustrissimus genitor tuus uberiores percepit hos exiles et inanes fructus suscipere ».

Insieme col trattato *De quinque corporibus regularibus*, Piero dedicò a Guidobaldo anche l'altro : *De prospectiva pingendi*, il quale fu pubblicato dal Winterberg, secondo la lezione del *Codice Italiano n. 1567* della Biblioteca di Parma, non del codice scritto in latino, ritenuto

traduzione di Matteo dal Borgo, e conservato nell'Ambrosiana. Ma l'esemplare che, secondo l'indicazione del Pacioli e quella dello stesso Piero nel suo trattato dei cinque corpi regolari, avrebbe dovuto trovarsi alla Vaticana, fu invano cercato nel fondo Urbinate dal Winterberg e da altri.

Nella tarda età, « in superioribus annis », Piero della Francesca compose dunque i suoi libri di matematica e di prospettiva, dedicandoli a Guidobaldo Duca d' Urbino, succeduto al padre nel 1482.

Ammainando le vele della memoria, egli dovette dettar le sue regole a un discepolo ; le dettò in volgare, e poi, scrive Luca Pacioli, « el famoso oratore poeta e rethorico greco e latino (suo assiduo consotio e similmente conterraneo) maestro Matteo lo recò a lingua latina ornatissimamente de verbo ad verbum, con esquisiti vocabuli ».

Fra Luca Pacioli e, più tardi, Daniele Barbaro, quegli lodando, questi biasimando Piero, lo copiarono, lo dilapidarono da plagiari. Ad ogni modo, gli scritti accrebbero la sua fama e lo collocarono fra Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci.

Il suo trattato completo di prospettiva è il primo che abbia veduto luce in Italia e nel mondo ; e con gli esempi e con gli scritti Piero servì alla diffusione di questa scienza e ai progressi della pittura italiana più di ogni altro pittore.

Piero della Francesca nel biennio 1480-82 fu capo dei Priori della confraternita di S. Bartolomeo del Borgo ; il 22 aprile 1482 fu a Rimini, ove prese in affitto una casa ; il 5 luglio 1489 fece testamento a Borgo San Sepolcro.

Il testamento porta le parole consuete degli atti testamentari : « Sanus mente, intellectu et corpore ». È sembrato

che quel « sanus corpore » basti a escludere la notizia del Vasari che Piero divenne cieco a 60 anni; ma a noi non sembra che tale formula notarile non si potesse usare anche nel caso di un testatore affetto da cecità, ma cosciente del proprio atto e delle proprie forze.

Il Vasari, discorrendo di Piero della Francesca, poteva ripetere tradizioni raccolte nella sua casa, derivate da Lazzaro Vasari, sellaio da cavalli.

Vero è che di questo suo proavo Giorgio Vasari era digiuno di notizie, e che, per esaltarlo, egli lo fa pittore famoso, « amicissimo di Piero della Francesca dal Borgo San Sepolcro » ; e ci racconta che « e' sempre praticò con lui, mentre egli lavorò, come si è detto, in Arezzo ». La vanità del Vasari si trovò a mal partito quando ebbe da glorificare il proavo sellaio. Comincia col dire di non poter parlare liberamente di Lazzaro, essendo nato del sangue suo, e poi afferma di ricorrere « a ricordi nondimeno de' vecchi di casa nostra », e, senza cercar memoria intorno a un'opera da lui supposta di Lazzaro, nel convento per cui fu eseguita, ci dice: « molte volte, per i soldati, sono andate male le scritture e ogni altra cosa ». Il falsificatore mal congegnava la vita del proavo, e, perchè nessuno avesse a meravigliarsi nel vedere scritto di lui come di pittore, sapendolo sellaio, corse al riparo descrivendolo come pittore di figurine piccole, e quindi di barde da cavalli, le quali fece fare, « piene di storie e d' imprese » per Niccolò Piccinino e « per gli suoi soldati e capitani ».

Abbiamo fatta questa digressione, perchè non si creda che noi teniamo fede senza discussione al Vasari, ma pure egli era, come Aretino e come parente di Luca Signorelli,

discepolo di Piero, in grado di conoscere qualche notizia della vita del grande pittore di Borgo, almeno quella che poteva tanto facilmente colpire ognuno che lo conobbe e lo ammirò: la perdita della vista.

La fede che noi abbiamo avuta con discrezione al Vasari era giustamente riposta nel caso della cecità di Piero.

Nell' *Inventario degli Archivi di San Sepolcro*, pubblicato da Giustiniano degli Azzi (Rocca San Casciano, 1914), trovasi una notizia ricavata da un codicetto cartaceo di Berto Alberti, dell' archivio Alberti di San Sepolcro. Leggesi:

« A Marco di Longaro e Berto di Longaro dettero a dì 7 settembre 1556 sc..... per averli fatto 4 lanternoni con 4 aste per gire intorno; montàro sc..... Ditto Marco, quando era picolo, menava per mano mastro Piero di la Francesca, pittore eccellente, ch' era accecato: tanto lui mi disse ».

Ciò che si sapeva da Berto Alberti nel 1556 poteva bene sapere anche il Vasari nel 1550. Con la cecità di Piero si spiega il silenzio durato negli ultimi anni sull' artista, che il 12 ottobre 1492 fu sepolto nella Basilica di Borgo San Sepolcro, da lui ornata: « M. Piero di Benedetto dei Franceschi pittore famoso a dì 12 Ottobre 1492 sepolto in Badìa ».

Gli storici più antichi, anteriori al Vasari, furono tutti concordi a esaltar lo scienziato più che l' artista, a cominciare da Luca Pacioli, il quale vanta il libro *De prospectiva* « dove pone sempre al suo dire ancora il modo e la figura del fare .... E così con istrumenti li insegna proporzionare mani e figure, con quanta facilità mai possa ». Raffaele Volterrano, nel suo *Comment. Urban.*, stampato

per la prima volta a Roma nel 1506, scrive: « Optice quoque quam nostri perspectivam communi vocabulo appellant, proximo seculo Petrus è Burgo Sancti Sepulcri nobilis pictor, de hac simul et pictura vernaculo sermone copiose in quodam volumine disseruit ». E Sabba di Castiglione, ne' *Ricordi* (1549), dichiara: « Pietro dal Borgo fu eccellente nella prospettiva, nella quale fu maestro di Bramante, cosmografo, poeta volgare e pittore valente ». E Ignazio Danti, nelle *Due regole di prospettiva pratica di Jacopo Barozzi da Vignola* (scritto composto tra il 1535 e il 1540, edito nel 1583), dice: « Ma dei tempi intra quelli che hanno lasciata qualche memoria di quest' arte, il primo di tempo e che con miglior metodo e forma ne abbia scritto, è stato Maestro Pietro della Francesca .... del quale habbiamo oggi tre libri scritti a mano, eccellentissimamente disegnati: e chi vuol conoscere l' eccellenza loro vegga che Daniel Barbaro ne ha trascritto una gran parte nel suo libro della Prospettiva ».

Il Vasari stesso è tutto compreso della grandezza di Piero, nella matematica: « il quale essendo stato tenuto maestro raro nelle difficoltà dei corpi regolari, e nell'aritmetica e nella geometria, non potette, sopraggiunto nella vecchiezza dalla cecità corporale e dalla fine della vita, mandare in luce le virtuose fatiche sue ed i molti libri scritti da lui .... ». Così inizia il Vasari il racconto della vita di Piero, tenendo evidentemente il maggior conto dello scienziato, de' suoi scritti di geometria e prospettiva, « nelle quali », soggiunge, « non fu inferiore a niuno ne' tempi suoi, nè forse che sia stato in altri tempi giammai ». Preparato all' ammirazione per lo scrittore, il Vasari fu disposto

a veder lo scienziato nel pittore. Loda « l' opere sue piene di prospettive, e particolarmente un vaso in modo tirato a quadri e facce, che si vede dinanzi, di dietro e dagli lati, il fondo e la bocca : il che è certo cosa stupenda, avendo in quella sottilmente tirato ogni minuzia, e fatto scortare il girare di tutti quei circoli con molta grazia ». E nel descrivere le pitture di Piero, si trattiene, qua sopra « un ordine di colonne corintie divinamente misurate », là sopra un angelo in iscorto, che venendo a capo all' ingiù a portare il segno della vittoria a Costantino . . . . con la stessa luce sua illumina il padiglione, gli armati e tutti i dintorni con grandissima discrezione ».

E continua trattenendosi sulla cimasa dell'ancona di Perugia, dov' è « una prospettiva di colonne che diminuiscono, bella affatto », e conchiude, come ha cominciato, che Piero fu studiosissimo dell' arte, e si esercitò assai nella prospettiva, et ebbe buonissima cognizione d' « Euclide : in tanto che tutti i migliori giri tirati nei corpi regolari egli meglio che altro geometra intese, ed i migliori lumi che di tal cosa ci siano, sono di sua mano ». Come si vede la fama dello studioso aveva vinta quella dell' artista. Appena, nel quattrocento, suona in sua lode un verso, forzato dalla rima, di Giovanni Santi, padre di Raffaello :

Masaccio e l'Andrein, Paolo Occelli
Antonio e Pier sì gran disegnatori,
Piero del Borgo antico più di quelli.

E il Filarete, nel suo *Trattato d' architettura*, associa il nome di Piero a quelli dei maggiori Maestri che dovevano ornare il Palazzo ideale dello Sforza ; e Leonardo Pesarese

(*Specchio delle Lapidi*, Venet. 1516) esclama : « Nam in pictura, quis praestantior fuit Petro Burgensi ! » Con questo, non si chiariva il genio pittorico di Piero della Francesca, che solo oggi, a più di quattro secoli di distanza, splende di gloria.

Se i plagiari poterono rubare i suoi studi matematici, i suoi calcoli, nessun plagiario ha saputo mai avvicinarsi alla sua altezza di artista, di fondatore, di padre della pittura italiana.

Gli si avvicinarono altri genî, come Antonello da Messina e Giovanni Bellini, per continuarlo, per esaltarlo ; e, d'altra parte, il suo spirito arrivò sino alle pure scaturigini del classico genio della Rinascita, Raffaello d'Urbino.

PROSPETTO CRONOLOGICO DELLA VITA

1439, 12 Settembre. — Si trova a Firenze quale garzone od aiuto di Domenico Veneziano, mentre questi dipinge la cappella maggiore di Sant'Egidio, chiesa dell'arcispedale di santa Maria Nuova, in Firenze (Notizia estratta dal Quaderno di Cassa, EE, 1439-40 fol. 94 v. nell'Arch. dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova).

1442. — È Consigliere del popolo di Borgo San Sepolcro (Dal libro di *Riformanze* dell'Arch. Comunale di San Sepolcro, cit. da Evelyn Marini-Franceschi, in *L'Arte*, 1913).

1445, 11 Giugno. — Si obbliga a dipingere e a dar compiuto in tre anni il polittico per la compagnia della Misericordia in Borgo San Sepolcro (Dal contratto rogato da ser Mario Fedeli dal Borgo. Cfr. Francesco Corazzini, *Appunti storici filologici su la valle Tiberina*, San Sepolcro, Becamorti, 1874, p. 62; cfr. anche *Il Buonarroti*, serie III, vol. II, quaderno IV, Roma, 1885, p. 146).

1448-1450. — Probabile sua dimora in Ferrara.

1451. — Affresco in una cappella del Tempio malatestiano a Rimini: *Sigismondo Pandolfo Malatesta ginocchioni davanti a San Sigismondo* (La data si legge nel basso dell'affresco: Petri Francisci De Burgo Opus MCCCCLI).

1452. — Probabile inizio degli affreschi in San Francesco d'Arezzo.

1454, 4 Ottobre. — Prende a dipingere, per 320 fiorini, una tavola con l'*Assunzione della Vergine*, da collocarsi nella chiesa dei frati di Sant'Agostino in Borgo San Sepolcro, e si obbliga a darla

finita in otto anni (Dal rogito di ser Bartolomeo Fedeli, notaio di Borgo, i cui protocolli sono nell'Arch. Generale de' Contratti di Firenze. Cfr. *Il Buonarroti*, serie III, vol. II quaderno V, Roma, 1885, n. 116, p. 141).

1459, 12 Aprile. — Riceve 150 fiorini *di camera* « per parte del suo lavoro di certe dipinture fa nella camera della Santità di Nostro Signore papa », cioè del pontefice Pio II: camera che andò probabilmente distrutta nell'incendio del Vaticano, per il quale andarono rovinate la *Sala del pappagallo* e le contigue *camere del papa* (Cfr. G. Zippel, *Piero della Francesca a Roma,* in *Rassegna d'Arte*, II, VI, 1919, pp. 81 e segg.).

1460. — Dipinge il *San Ludovico di Tolosa* a Borgo San Sepolcro. Il Dragomanni, nelle *Note alla Vita di Piero della Francesca del Vasari*, secondo *la prima edizione* ristampata per nozze nel 1885 in Firenze, a p. 22, riporta la scritta, poi interamente distrutta, la quale si leggeva sotto la pittura: TEMPORE. NOBILIS. GENEROSI VIRI. LODOVICI ACCIAROLI PRO MAGNIFICO EXCELSO. POPULO FLORENTINO. RECTORIS DIGNISSIMI. CAPITANEI AC PRIMI VEXILLIFERI IUSTITIE. POPULI AERE BURGIANO MCCCCLX.

1466. — Aveva già dipinto il ritratto del Conte Federico da Montefeltro, forse quello che fa parte del dittico degli Uffizi, come si apprende da un componimento poetico del carmelitano Ferabò veronese: « Imago eiusdem Principis a Petro Burgensi picta alloquitur ipsum principem ». Il poetastro, cacciato da Urbino, era a Perugia nel 1467, a leggere poesia (Cfr. Ad. Cinquini, *De Vita et Morte illustris D. Baptistae Sfortiae Comitissae Urbini, Canzone di Ser Gaugello.* Opuscolo nuziale pubblicato il giorno XXXI Ottobre MCMV).

1466, 20 Dicembre. — Gli viene allogato a dipingere, dalla Compagnia della Nunziata d'Arezzo, lo stendardo con l'*Annunciazione* da ambedue le facce, con colori fini e a olio (Cfr. G. Milanesi, in *Giornale Storico degli Archivi Toscani*, a. 1862, e in *Scritti varj sulla Storia dell' Arte Toscana*, Siena, Lazzeri, 1873).

1467. — Si occupa delle cose pubbliche della sua terra (Dal Registro di *Riforma,* 1467-68, c. 139, dell'Arch. Comunale di San Sepolcro, cit. da EVELYN MARINI-FRANCESCHI, in *L'Arte* cit.).

1468, 7 Novembre. — Trovasi nella villa della Bastia in Borgo San Sepolcro per fuggire la moría, ed ha finito di dipingere il gonfalone, allogatogli nel 1466 dai confratelli della Compagnia della Nunziata d'Arezzo (Cfr. G. MILANESI, loc. cit., a proposito dell' allogazione dello stendardo).

1469, 8 Aprile. — Si pagano le spese fatte da Giovanni Santi per ospitare Piero della Francesca andato in Urbino a vedere la tavola, già colorita da Paolo Uccello alla confraternita del Corpus Domini, e a trattare del suo rifacimento (Cfr. documento in PUNGILEONI, *Elogio storico di Giovanni Santi,* Urbino, 1822, pp. 12 e 75).

1469, 14 Novembre. — Riceve il saldo del suo avere per la tavola allogatagli, sin dal 1454, dai frati di Sant'Agostino in Borgo San Sepolcro (Dall' istrumento rogato da ser Lionardo Fedeli dal Borgo San Sepolcro, si conosce la quietanza fatta da Piero per il resto del suo avere, pagatogli parte in danaro e parte in alcuni pezzi di terra. Cfr. *Il Buonarroti,* serie III, vol. II, quaderno VII, Roma, 1880, n. 142, p. 218).

1471, 23 Febbraio. — Vien citato a pagare una tassa (Dall'Arch. giudiziario di San Sepolcro cit. da EVELYN MARINI-FRANCESCHI, in *L'Arte* cit).

1474, 12 Aprile. — Ha dipinto la cappella della Madonna della Badia di Borgo a San Sepolcro, secondo il lascito di Madonna Contessina, e deve ricevere il resto del suo avere in lire duecento dai Priori della Compagnia (Da Nota di registro A. 9, a c. 317, nell'Arch. Comunale di San Sepolcro, riportata da EVELYN MARINI-FRANCESCHI, in *L'Arte* : « *Alcune notizie inedite su Piero della Francesca* », 1913, p. 471).

1478. — Dipinge, per il prezzo di 87 scudi e per la Confraternita della Misericordia di Borgo San Sepolcro, una *Madonna* sul muro tra l' Oratorio della Confraternita e l' Ospedale (Cfr. FRANCESCO CORAZZINI, *Appunti storici e filologici su la valle Tiberina,* San Sepolcro, 1874, p. 62).

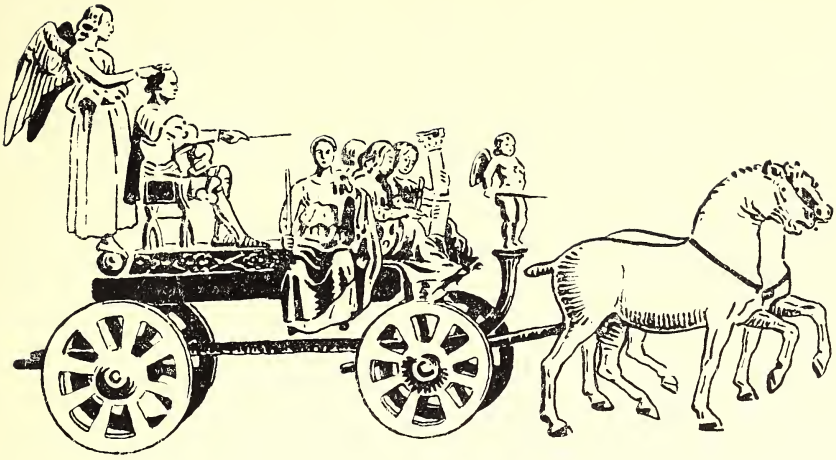
1480-82. — Tiene la carica di capo dei Priori della confraternita di San Bartolomeo del Borgo (Citando il registro: *Tratte degli Ufficj* a c. 7*r.* cit., in *L'Arte*, Evelyn Marini-Franceschi prese abbaglio, e stampò che Piero tenne nel 1474-76 la carica di Priore del Comune di San Sepolcro. La notizia erronea fu corretta dallo ZIPPEL, loc. cit., nota 1 a pag. 94).

1482, 22 Aprile. — Prende in affitto una casa nella contrada di San Simone a Rimini, dalla gentildonna Giacosa, vedova di Ganimede Borelli (Cfr. GRIGIONI, *Un soggiorno ignorato di Piero della Francesca in Rimini*, in *Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana*, XII, Ascoli Piceno, 1909, pp. 118-121).

1487, 5 Luglio. — Detta le sue ultime volontà *sanus mente, intellectu et corpore* (Rogito di ser Lionardo Fedeli, citato nelle note del MILANESI alla *Vita di Piero della Francesca* del Vasari, ediz. Sansoni, vol. II, pp. 500 e segg.).

1492, 1° Ottobre. — È sepolto nella Badia, oggi cattedrale di Borgo San Sepolcro (Cfr. CORAZZINI, op. cit., p. 60).

L' OPERA



La tavola per la Confraternita della Misericordia a Borgo Sansepolcro, commessa nel 1445, è forse la più antica opera di Piero: il colore non ha ancora la nota limpidità luminosa; la costruzione sfaccettata della forma, alquanto rude e lignea, è vicina agli esempi di Andrea del Castagno. Ma il mondo nuovo, che il grande Maestro di Borgo rappresenterà con la sua arte, già si rivela nell'organismo potente dell'ancona, monumentale edificio. In un' opera tarda, la pala della pinacoteca perugina, Piero otterrà effetti illusionistici, approfondendo di piano in piano e dai lati al centro, per gradi, lo spazio dietro le figure; qui invece, appena la tinta chiara delle finte edicole e del cielo e il pavimento di marmo danno un cenno di sfondo. Le divisioni tra scomparto e scomparto sono abolite; gli archi delle finte edicole si allacciano l'un l'altro; e a scala salgono le tavolette marginali coi Santi verso il culmine del

quadro: la *Crocefissione*; i campi della predella sono divisi da pilastrini che servono a far indietreggiare le scene, così come nella predella di Paolo Uccello, raffigurante la *Profanazione dell'Ostia*, a Urbino. Anche più regolare e grandiosa architettura, il gruppo monumentale della Vergine e dei devoti. Intorno all'asse del corpo irrigidito, il manto, disteso con automatico simmetrico gesto, si apre a campana, raccogliendo le figure piccine dei devoti: sicchè il gruppo assume aspetto di alta cupola, di cui la testa rigida della Vergine, in assoluta frontalità, formi il vertice. Il collo cilindrico, la testa immota, coi due lembi simmetrici del velo, scendenti a filo a piombo, le pieghe della gonna, le pieghe del manto, il nodo del cinto, il nimbo d'oro sovrapposto al diadema reale, sono foggiati in dipendenza dall'insieme architettonico; si modella con perfetta regolarità la forma di questa muta figura di sfinge, il cui sguardo grave cade a piombo dall'alto, seguendo l'asse della composizione. Le figurette, piccine in rapporto alla torreggiante Vergine, secondo il concetto arcaistico opportuno a Piero per costruire il suo grande edificio umano, sono ingrandite dai gesti pietrificati, dalla nobiltà del tipo. Le pieghe cadono in rigidi coni, o s'addentrano in meandri fortemente costruiti; la rete sul capo della dama in manto, che veste il tipo della regina Saba negli affreschi d'Arezzo, è una trama di fili di luce; schematismo di forma, delicatezze coloristiche ci mostrano Piero anche in queste figure, dove l'educazione fiorentina signoreggia ancora.

Nei santi delle tavolette laterali, con grandi occhi sbarrati e sopracciglia inarcate, si notano tendenze naturalistiche, una individualità di tipo rude, energico, un'asprezza

insolita, che ci richiama Andrea del Castagno: bocche imbronciate, occhi spauriti, ruvidi lineamenti: caratteristiche ignote a Piero, che ama attenersi a un tipo assolutamente impersonale, asservito alle leggi prospettiche. Ma certi particolari serbano l'impronta del Maestro di Borgo: il libro, che si squaderna sul braccio di un Santo monaco, ammassando le sue pagine in lastra marmorea sul grigio neutro della tunica; il cordone argenteo di Francesco, cadente di peso lungo il filo rigido di una piega; le metriche distanze fra i gigli di Antonio. E la figura del Vescovo leggente sembra, nel suo perfetto equilibrio di posa, prototipo ai vescovi di Antonello. Tutti domina il vecchio abate Benedetto, prisma di marmo bianco, sfaccettato, regolarmente, dalle pieghe massicce della tunica.

Nella *Crocefissione*, vertice della grande tavola, il ricordo dell'arte di Andrea del Castagno è pure evidente, ma il contrasto di Giovanni e della Vergine, fantasmi d'ombra, col marmo illuminato del corpo di Cristo, è schiettamente pierfrancescano. Grande il Crocefisso candido, con il tornito corpo alabastrino, la nera capigliatura raccolta a cornice del volto dai forti massicci lineamenti, la curva ampia delle braccia stirate sul legno, la conca delle mani sfiorate appena dalla luce, che si concentra sulle globose palpebre, sul labbro sporgente. Semplicità suprema del dramma, nei gesti arrestati, tra il cielo in luce e l'ombra solitaria del Calvario, piedistallo alla Croce.

Parallela di forme all'ancona di Borgo San Sepolcro, ma, a differenza di essa, interamente della mano di Piero, è la *Madonna del Parto*, nel Cimitero di Monterchi, opera primitiva, mentre nel *Battesimo* di Londra l'arte del Maestro

di Borgo è in pieno fiore: la composizione si orienta prospetticamente verso un asse mediano; al tutto tondo anticoloristico, e all'illusoria profondità spaziale di Masaccio, subentrano attenuazione di rilievo, regolarità architettonica di forme, accostamento di zone coloristiche entro lo spazio, che, prospetticamente composto, conserva intiero il valore delle sue distanze; la luce solare, diffusa per tutto il campo del quadro, il candido *plein-air* meridiano, fonde in armonie di ineffabile dolcezza le superfici di colore.

Due sportelli ideali, formati dal Battista e dai tre angeli, si vengono aprendo ai lati della rigida arcaica figura di Cristo, che poggia sulle acque crespe, trasparenti, azzurre. Le mani, riunite a conca sul busto eburneo, rientrano, come i grandi lineamenti, come il filo d'acqua stillante dalla tazza, e la colomba tesa, centro di candore, in uno stesso filo a piombo, indicando l'asse del quadro. Intorno a quell'asse si dispone ritmicamente, a chiasma, la persona di Cristo. La luce, scendente dall'alto, si arresta sulle palpebre fini sospese, solca l'affilata lama del labbro, filtra attraverso il corpo di bianco marmo, le crespe immote del velo. Il profilo contro luce, secco e rigido, del Battista si schiara sugli orli al riflesso argentino delle nuvole; una mano sospesa ristabilisce l'equilibrio del corpo rotante sul perno del piede che sfiora la superfice dell'acqua, ed esprime la sospensione, a un tempo, del moto e della vita. A sinistra, la colonna grigio perla di un fusto d'albero tornito chiude in simmetria la figura di Cristo, assottigliandosi verso l'alto, fino a stampare sull'azzurro latteo del cielo lontano la sua chioma di fronde spioventi; il fusto argentino del primo albero, il fusto grigio cinereo di un

altro più in fondo, e l'orlo del quadro, limitano lo spazio entro il quale si forma il gruppo dei tre angeli assistenti, tre belli rigidi fusti umani, tre zone di colore, turchina la prima, bianca e violetta le altre, deliziosamente giustapposte; una manica azzurra sfiora il marmo bianco di un torso, un nudo braccio di alabastro puro fascia il bel viola ametistino di una veste. Ed ecco il primo angelo rotar lentamente sulla sua base di pietra, stendendo una mano nel vuoto a segnare il centro di gravità del gruppo, poggiando la fulgida ala sull'orlo del quadro: l'immoto profilo bianco della grande impassibile figura s'intarsia nell'azzurro del cielo, nel maculato verde dei colli, coronando la bella colonna umana a forte entasi. E l'ala stilla fili di luce paralleli sullo scuro velluto, mentre sale a toccare di intenso azzurro il candore latteo del collo, il biondo cenere dei capelli, compressi da un filo d'oro e intrecciati in viluppi corallini lungo il volto; tra il dolce diffuso chiarore delle carni e della chioma, tre perle, tre gocce d'acqua pura, si profilano sulla fronte spaziosa. La testa, indietreggiata alquanto per contrappesare il gesto della mano, stira sul fondo i puri fini lineamenti; due occhi attoniti si dilatano tra le palpebre, incatenati alla figura del Cristo, sospesi. L'albero, sebbene a distanza, taglia d'argento la figura dell'angelo a sinistra, fraternamente stretto al compagno dal gesto affettuoso di una mano posata sulla spalla, e dell'altra chiusa intorno alla mano di lui. Centro del gruppo è una zona di candore: l'angelo biancovestito, con la tunica nivea discesa a scoprire l'alabastro del petto, il volto candido spianato tra il disco chiaro della chioma, il torso immobile — pilastro di marmo pario. Sboccia, nella soave diafana chiarità del volto pieno, la bocca

rotonda con pienezza di frutto, e s'aprono grandi gli occhi dalle iridi di cristallo opalino, raggiate. Ed ecco, culmine della forma cilindrica, una densa corona di rose rosse e bianche alterne, compressa sulla chioma d'ambra chiara.

Così, secondo leggi architettoniche, si compone entro lo spazio il gruppo delle divine creature. Bellezza di frutto data alla forma; primavera di limpidi colori, fusi da luce meridiana; grande, sacerdotale, serenità e maestà di atteggiamento si uniscono nel quadro, ove le forme traggono dalla costruzione prospettica un alto divino accento arcaico. Non più gli angeli s'inginocchiano sulla riva a porgere i drappi al Cristo, ma attendono, immobili, raccolti e muti, la fine dell'avvenimento sacro; la pace suprema del meriggio penetra il paese caldo di ombre e gli esseri diafani impietriti. Dietro il gruppo sacro, la campagna stende il suo manto chiazzato; i ciottoli traspaiono, affusati come le nuvole, dalla superfice limpida del fiume; lastre di marmo bianco dividono l'azzurro del Giordano dal verde del prato; nè mai prima con tanto nitore si specchiò la terra in terso cristallo d'acque.

Nel campo latteo del cielo, fusi e fusi di nuvole hanno fermato il volo, segnando con le loro grandi strie orizzontali candide, regolarmente distanziate, la profondità della volta, e trovando il centro nella sottile nuvola candida della colomba, sospesa nel vuoto con le grand'ali ferme, foco di luce del quadro, disposta così a perpendicolo sull'asse del corpo di Cristo, che il suo becco ingemmato dal sole sembra una perla prossima a cadere, con le sacre acque del Giordano, sulla divina testa immota, entro la fessura delle mani unite a conca.

La grande conquista della sintesi prospettica di forma e colore può dirsi compiuta in questo luminoso quadro di primavera, in quest'architettura cristallina cui non una forma sfugge.

Nell'affresco del tempio di Rimini (1451), *Sigismondo Pandolfo Malatesta genuflesso davanti a San Sigismondo* il bassorilievo è anche più a stiacciato: due pilastri scanalati e un tondo raffigurante il Castello del Signore di Rimini decorano la parete di fondo; un festone compatto, sospeso da pilastro a pilastro, rompe la chiarità della superficie col suo verde greve; zone di stoffa e di marmo ripetono, nel pavimento, il contatto di toni caldi e gelidi, di velluti e di marmi, già determinato, nel *Battesimo* di Londra, tra gli specchi d'acqua e le chiazze erbose. La grande campana spianata della cappa aurea di Sigismondo Malatesta s'incastona, come lamina battuta, entro il fondo; le mani piegate ad arco, la testa di profilo s'inseriscono entro lo spazio vuoto, rigidamente, come entro il telaro di una medaglia, con leggiere delicate inflessioni di rilievo. L'arcaico Piero non ci appare mai più arcaico che in questa figura commessa a piastre di vario colore nel fondo, coronata dalla calotta nera della chioma; o nell'altra del santo re meditabondo, seduto in trono, coi piedi fissi al piano del basamento. Il simbolismo del Maestro di Borgo informa la rigida imperatoria figura di Sigismondo e quella assorta del Santo: il devoto e l'idolo; e puri simboli diventano, nelle mani del vecchio re, il globo perlato e lo scettro. Dai levrieri — immote sfingi composte in un unico festone bianco e nero — si sale, per gradi misurati, alla figura del duce, al trono del Santo; Sigismondo Malatesta, nel mezzo, riceve

dall'isolamento, dalla posa regolata con filo a piombo, la sua glorificazione. E le zone alabastrine dei pilastri scanalati, le stoffe rigide splendenti, i massicci tralci di verzura sospesi alle volute dei capitelli, i manti dei cani, opposti in contrasto sintetico di bianco e nero, compongono una delle più deliziose creazioni coloristiche del nostro Quattrocento.

Nel 1452, probabilmente, Piero della Francesca iniziò il ciclo degli affreschi in San Francesco d'Arezzo. Compiuta la pittura dell'arcone d'accesso alla cappella, dipingendovi due poderosi Santi Dottori della Chiesa, e quella della volta, colorendo una sacerdotale testa d'angelo in un quadrilobo, rappresentò sulle pareti la *Leggenda della Santa Croce*, secondo i racconti di Jacopo da Varagine. La *Storia del ritrovamento della Croce* comincia dalla lunetta superiore a destra, entrando nell'abside della Chiesa: la *Morte di Adamo*. Un grande albero spoglio — madrepora gigante, che stampa i suoi nudi rami in grovigli spinosi sul fondo di marmo azzurro e bianco — divide il crocchio attorno Adamo morente dall'altro che circonda Seth intento a piantare, nella bocca del morto Patriarca, il ramo dell'albero della Croce donatogli da un angelo. La chiarezza alabastrina di carni e vesti, data alle quattro figure formanti nicchia al morente, trae risalto dalla nera pelliccia che ricade a piombo sulle tornite forme di un'assorta enigmatica giovanetta, limite architettonico dell'edificio composto da forme umane intorno al tremulo patriarca. Con le mani intrecciate, il busto spianato dal liscio rettangolo della pelle di fiera, la fanciulla guarda avanti a sè, presa, come i due uomini,

come la vecchia tremante Eva, come Adamo che sospende lo stecchito braccio nel vuoto, da stupore al primo apparir nel mondo di un grande mistero : la morte. Le chiome — grevi trecce di vimini — diademano con maestà la testa dai lineamenti cilindrati e massicci ; le braccia disegnano intorno al busto una cornice ad esagono ; la forma, mirabilmente semplificata in ogni suo dettaglio e ridotta a tenue bassorilievo, è di una regolarità e grandiosità senza pari. Al mirabile effetto sintetico della posa, che accentra il gruppo, si aggiunge l'effetto del colore, contrasto di marmi bianchi translucidi e di nero, che ripete il contrasto fra le membra alquanto arrotondate e la lastra rigida della tunica livellatrice. La luce sfuma, con impareggiabile delicatezza d'argenti, sui contorni dei fianchi, nel cavo del petto, intorno alla pelle nera.

Più verso il centro, a distanza profonda, il verde grigio di alberi lontani è abitato da due statuette d'avorio : il figlio di Adamo in ascolto dell'angelo biancovestito, grande figura prismatica, con ali immote di marmo pario.

E intanto, dal lato opposto, avanza, in schiera compatta, una processione di persone sorprese alla vista del cadavere disteso al suolo, pietra su pietra. Due giovani in colloquio si guardano con grandi occhi aperti, di smalto bianco e nero ; una fanciulla seminuda avanza sull'orlo della via col lungo irrigidito passo di una statua d'Egina, formando, con tre altre figure, un compatto blocco quadrangolare.

Gelido nella bianca luce del nudo marmoreo e degli sfilati capelli, Adamo è steso al suolo ; Seth insinua nella bocca del morto la pianticella della croce ; e nel fondo, accanto a una figura quasi cancellata, una donna urlante,

crocefissa entro lo spazio dalle aperte braccia sollevate, dallo spasmodico scorcio della testa, sgrana, gridando il suo dolore, la chiostra bianca dei denti entro le tese labbra di Furia impietrita. Inchiodata a terra, essa sembra sospesa ; le membra s'irrigidiscono per disperata tensione, il grido s'arresta ; la semplicità primitiva del gesto riassume in una sintesi poderosa tutta la scena, assimilando la forma umana al grande albero, che il braccio disteso traversa di una bianca fascia marmorea.

Il racconto continua nella zona inferiore di questa parete, ove si vedono, a seguito della *Posa del ponte*, dipinta nella parete di fondo, la *Regina Saba in adorazione davanti al legno della Croce*, e la *Visita della Regina a Salomone*, separate dal colonnato magnifico della reggia. Due grandi alberi diritti, a chioma conica, dividono il campo arido, in cui Saba prega davanti al sacro legno, con la stessa schematica regolarità impressa da trabeazioni, cornici e colonne di marmo bianco all'interno della reggia ; due gruppi, composti con architettonica misura, si raccolgono sul limite del paese. In cerchio, attorno un centro ideale, le dame del seguito di Saba costruiscono un circolare edificio marmoreo, che la regina inginocchiata, e un paggetto moresco, deliziosamente vestito di stoffa a nastri rosa e verdi, trasformano in elissi, bilanciandosi con perfetto metro.

Vesti di velluto rosa consunte da luce, di panno verde o turchino ; manti a strascico bianco argento o rosso fragola, stagnanti in meandri solidi sul terreno arso ; cinture bianche e rosa, zone di nastro o di velo candido tra le chiome, aggiungono alla limpidità costruttiva del gruppo delizia di rari luminosi colori armoniosamente accostati.

Vivaci antitesi coloristiche si ripetono nel secondo gruppo, di scudieri e cavalli, composto a raggi di ruota, con monumentale saldezza: bardature di velluto rosso bruno s'imprimono su spianati dorsi nivei, tastiere di lunghi denti candidi rifulgono nell'ombra di una bocca annitrente, capellucci bruni di scudiero si stampano sul bianco alabastro di una testa di cavallo, altri di panno roseo, che arrosa il sottostante volto, si contrappongono al manto bruno di un baio, senza una sola dissonanza. Nulla si muove: i cavalli son radicati alla terra, i gesti sospesi: rigidi i ciuffi di foglie battuti sulla chiara nuvolaglia del cielo.

La stessa limpidità cristallina di composizione, la stessa immobilità enigmatica, nella scena del ricevimento. La sala della reggia è una gran scatola aperta sul davanti, con pareti coperte di specchi di marmo scuro, trabeazioni ampie di alabastro candido, colonne simili a giganteschi ceri trasparenti, finemente rastremate. Entro questo aperto dado si dispongono, a cerchio schiacciato dalla prospettiva in elissi, i due gruppi di gentiluomini e dame, costruendo un nuovo edificio attorno al gruppo bianco e oro di Salomone e della Regina. Le figure virili, raccolte a sinistra, sono tra i più belli esempi del ritratto pierfrancescano, che sempre, dall'affresco di Rimini al dittico d'Urbino, trasforma il tipo individuale in simbolico, mediante gli atteggiamenti a piombo, la sospensione dello sguardo e dei gesti, il perfetto squadro geometrico dei tratti caratteristici. Grande, fra tutte queste figure, è il personaggio fermo presso la colonna di limite: magistrato grave dagli occhi bovini, paragonabile per monumentalità al busto di Federigo da Montefeltro.

L'ultima zona della parete è occupata dall'affresco: *Fuga e sommersione di Massenzio.* Il cielo, d'azzurro oltremare con intarsio pittorico di scaglie d'alabastro — le nuvole —, è intersecato da luminose strie di metallo e di seta — le alabarde, gli ampi stendardi — da vitrei globi di elmi; colore e luce non trionfano mai, più che in questa pittura della serie aretina, nell'arte di Piero. Sui due gruppi di armati — saldi incrollabili monumenti marmorei — il colore si stende in regolari zone d'argento, di cristallo, d'acciaio, di stoffe verdi e rosse e rosa; i destrieri, immoti come nelle battaglie di Paolo Uccello, sembrano infissi nel suolo lucido, rigato dalle lor ombre sottili; quando s'impennano, le zampe anteriori, bruscamente sospese, si direbbero schiodate dal suolo. Il cavallo bianco di Costantino s'è fermo, d'improvviso, sulla riva del fiume; l'imperatore tiene con la punta delle dita tese la crocetta di gesso bianco immersa nell'azzurro; e lo slancio arrestato del braccio, il profilo schematico del volto sotto lo sprone acuto del cappello grecanico, gli danno, come al grandioso seguito d'armati, imponenza divina. Egli è un tutto con la sottile fulgida croce, termine fatale, da cui si scosta, col suo greve cavallo, il vinto Massenzio. Intorno al perno di un elmo argentino, si compone, variegato superbamente di colori nella bianca luce diurna, un trofeo di guerrieri, armi e stendardi, con equilibrio infrangibile; l'atteggiamento a piombo di una immota figura di trombettiere — a un'estremità della schiera — bilancia quello dell'imperatore all'estremità opposta, mentre l'inclinazione rigida di un guerriero presso Costantino, e dell'altro sul cavallo impennato, è studiata in modo che le due figure rientrino,

equilibrandosi, nel fulgido vertice del gruppo. L'armatura del cavaliere d'avanguardia offre particolare gaudio pittorico all'artista: grondano luci per i gambali; gli spigoli sprigionano scintille, e il fulgore bianco azzurro dell'acciaio brunito delicatamente si accorda alla serica luminosità di una faldetta rosa tenue, che ricade dalla corazza, in rigide pieghe.

Tra le due scene, l'*Avanzata di Costantino* e la *Fuga di Massenzio*, snoda le sue torpide anella un fiume azzurro, custodito nel suo percorso da grandi alberi; si apre un tipico angolo di paese pierfrancescano. Rive sfaldate, tagliate a perpendicolo nel gesso della roccia, orlano il fiume di limpido cristallo; macchie di prati e di cespugli e solchi di carri rompono il piano bianco abbacinato dal sole. Grigi, torniti fusti d'albero traversano pareti di case lontane, e aprono nell'aria, a ruota, i rami biforcuti, stampando sul cielo la fitta trama delle foglie. I colli bruni, rigati di chiaro da zone di campo, formano siepe; i dadi grigi delle case in penombra si prolungano più chiari, più trasparenti, nelle acque. La nitidezza delle ombre di piante lontane, di case, di tronchi d'albero, capovolti, allungati indefinitamente, avvicinati dalla prospettiva, ripete all'infinito il contrasto di zone variopinte. La gran quiete meridiana regna sopra le rive del fiume, le ombre immote, le case silenti, chiuse, su tutto il paese incanalato fra i due gruppi statici, simbolo, nella sua pace stagnante, della invincibile quiete di Piero.

Nella parete della finestra, al primo piano, sono composti il *Sogno di Costantino* e l'*Annunciazione*.

Visione di forme abbacinate da improvviso fulgore nell'ombra notturna, il *Sogno di Costantino*. Intorno all'asse di

un sostegno cilindrico, si aggira il grande cono della tenda che racchiude il letto di Costantino; limiti di pietra, le due guardie erette ai margini del campo pittorico completano la grande metrica architettura di regolari forme entro lo spazio.

Dall'angelo, oggi quasi distrutto, irradia la luce, che accende di giallo fulgore la stoffa della tenda e le sue parche grandiose pieghe, per ammorbidirsi poi, entro l'ombra del cavo, in velluto di pulviscolo aureo, e ripercuotersi, più intensa, sul letto di Costantino e sul meditabondo giovane, che insieme ai soldati custodisce il sonno dell'imperatore. L'effetto fantastico di luce notturna tocca il diapason più alto nelle due guardie immobili: simulacri rivestiti d'armi. Sola pittura rimastaci, nell'arte di Piero, con illuminazione notturna, il *Sogno* non fu probabilmente l'unico esempio lasciato dal Maestro, il quale forse, nelle stanze vaticane, avventò ancora razzi di luce nelle tenebre; tornò a deliziarsi delle magnifiche possibilità pittoriche offerte dalla visione luministica, preparando a Raffaello l'esempio, da cui scaturì, miracolo nell'arte del sereno Urbinate, l'impressionistica scena della liberazione di San Pietro dal Carcere.

Tra il *Sogno di Costantino* e la figura del profeta, la *Posa del ponte* si compone in intarsio di marmi variopinti, illuminati della bianca luce del giorno. Le scaglie di frastagliato alabastro che compongono le nuvole si connettono con intenso effetto coloristico nel marmo azzurro del cielo; la bruna livellata massa del monte a sinistra s'incrocia con l'asse piallata, bilicata mirabilmente traverso lo spazio. I regolari disegni delle fibre del legno completano l'effetto di tarsia coloristica prodotto dalle nuvole nel cielo; le

figure anch'esse si schiacciano, movendosi angolarmente e offrendo al colore larghe superfici (effetto analogo a quello dell'affresco di Rimini).

Dall'altro lato della finestra, di contro al *Sogno di Costantino*, l'*Annunciazione*. L'ossatura schematica dell'edificio abitato dalla Vergine divide in quattro parti lo spazio: due colonne separano la stanza dall'atrio; sopra un'alta trabeazione s'innalza il secondo piano dell'edificio; a sinistra, da un balcone di nuvole, s'affaccia la severa chiomata testa dell'Eterno. Con l'alta matronale figura eretta, la Vergine empie la monumentale nicchia — torre entro torre —; il corpo rotea a sinistra, la testa gira verso destra, e, a bilanciare il moto lento della mano sollevata, l'altra discende sul fianco, per fermarvi il libriccino d'ore; sempre, l'equilibrio inalterato fra i gesti, conduce la forma ad assoluta stasi, a una forza di gravità invincibile. E l'equilibrio che si attua fra i gesti delle singole figure si ripete tra l'edificio, la Vergine, l'Eterno benedicente, e l'angelo, luminoso profilo candido sul fondo di marmi scuri. Le spirali nere della porta dan risalto al bianco volto dell'araldo sacerdotale, grande senza emozione umana; sull'ala immobile si stende da penna a penna la luce, che sottolinea le pieghe affilate della veste, e traduce il velo della Vergine in fili di ghiaccio cadenti lungo la testa di marmo e il collo turrito.

Perfetto riscontro con la *Posa del ponte*, nonostante il leggero arrotondamento della forma, nel riquadro: il *Giudeo tratto dalla cisterna*. Non più intarsiate nel fondo, le nuvole lanciano scintillanti obici bianchi nell'azzurro notturno, di sopra la parete del castello, di un grigio neutro nell'ombra,

con piccole toppe nere quadrate di feritoie. Le nuvole di ghiaccio fulgido si profilano dietro l'impalcatura costruita attorno al pozzo, come se le assi fossero di alabastro o di cristallo; e le strane luci del cielo rompono d'improvviso, traverso la fenditura di due finestre, la fosca parete di una casa. Tra le più fantastiche creazioni di Piero, questi lampi d'improvviso arrestati nel cielo opaco.

Il terzo ordine è decorato, ai lati della finestra, da due grandi statue di profeti, incandescenti sul fondo di lavagna scuro, come le nuvole sul fondo scuro del cielo, nelle due pitture sottostanti. Grandioso si eleva il profeta a sinistra, potentemente squadrato, con occhi sbarrati e opachi nel volto severo; fermo, in maestà di tribuno, sul pavimento marmoreo. Il sole incendia l'orlo della gialla chioma massiccia, gli orli del manto foderato di rosa; traduce in lastra d'argento il biscione snodato del rotulo; trae gialli fulgori dalla spessa calotta bionda della chioma. Sul compagno, inoltrante a passo misurato, i riverberi son meno violenti per il rigirarsi della persona; a un tempo, non si può a meno di notare l'offuscamento del colore, che perde, tranne nella perlacea mano, le sue trasparenze. Questa inferiorità di tecnica, palese anche nell'*Annunciazione* rispetto al *Sogno di Costantino,* e recante con sè un afforzamento del chiaroscuro a danno del colore, si accentua nelle pitture della parete a sinistra; ma la grandezza dell'arte di Piero non vien meno.

Di fronte al lunettone con la *Morte di Adamo*, il *Trasporto della Croce* inizia questa serie di affreschi dove comincia l'opera degli aiuti, diretti dal Maestro. Segue la *Prova della Croce*, con la mirabile veduta di Arezzo tra

una chiostra di monti, aguzza cima di marmo che equilibra nello spazio il frontone triangolare del tempietto e che, per l'arco della porta, si apre sull'atmosfera d'argento di una strada chiusa, tra edifici di marmo abbacinati. Una vaghissima scacchiera di colore si compone fra case bianche e tetti rossi e neri, fra pareti in sole e in ombra, allietando la chiostra grigia e brulla di alture e di campi, che l'asta trasversale della croce valica per riposar pianamente sul grigio delle mura lontane. Massiccio e squadrato come il greve legno è il torso dell'uomo chino a scalzarlo: la testa ovoidale, coi lineamenti massicci, fa pensar ai volumi geometrici di Francesco Laurana; il giovane vicino ad Elena, per il monumentale appiombo dell'atteggiamento, trova il suo posto accanto ai profeti dell'abside; e un sostegno di pietra, limite al grande emiciclo di figure, sembra il mirabile gnomo, col volto chiuso tra il becco inclinato del suo berretto a punta e lo spigolo del braccio fermo sul fianco, emergente dal guscio del mantello teso.

In uno spazio limitato da edifici si svolge la *Prova del sacro legno*. La collocazione del giovane infermo sotto l'incrocio dei bracci è calcolata per far della croce leva a sollevarlo nello spazio: in tal modo, l'unità architettonica della scena conduce anche a un'impressionante simbolica visione del miracolo. Facciate grige di case in ombra si smussano agli spigoli per offrir delicate transizioni alla luce argentina, che s'incanala negli stretti passaggi delle vie laterali; una cupoletta d'argento puro, con un globo — perla fulgida — al vertice del prezioso tiburio, rompe il grigio fosco di una casa, il grigio chiaro di una torre; e un tempietto stende dietro le figure del primo gruppo

la sua faccia levigata, dove luminose strisce bianche rigano gli specchi scuri dei marmi.

Nell' ultima zona della parete, di contro alla *Fuga di Massenzio*, un' altra scena di battaglia, la *Disfatta di Cosroe*. Non si ripetono, qui, le metriche pause di vuoto tra i nuclei delle figure, l' ordinamento cristallino, l' inarrivata trasparenza delle superfici coloristiche, proprii alla *Battaglia contro Massenzio,* e a tutti gli affreschi sulla parete a destra del coro ; ma si costruisce in solida muraglia la schiera caotica dei combattenti, che si scavalcano e si assaltano urlando, dei cavalli imbizzarriti inalberati nel vuoto. Il caos ubbidisce a un supremo ordinamento prospettico, a una legge ineluttabile di regolarità geometriche ; lo squadro dei gesti esprime ovunque la solidificazione e l' arresto del movimento.

Accanto al nucleo centrale, sormontato da grandi vele di stendardi maestosamente rigirate dal vento, due figure di schermidori appiedati ci richiamano, per la monumentale semplicità dell' atteggiamento, le più pure creazioni di pugilatori nell' arte arcaica greca. Che esattezza di mira, in quelle mani che stringono, come manopole ferree, i rotondi scudi a parare il colpo, in quegli occhi che misurano con freddo sicuro calcolo lo spazio!

E se la sostanza coloristica è men pura e men limpida che negli affreschi di fronte, e se l' esecuzione è sotto molti aspetti inferiore e più rude, anche qui ogni particolare di forma è studiato in rapporto al colore e alla luce: l' incontro di due zoccoli bianchi di cavallo impennato con la bruna superfice di un manto cadente, gli spigoli in luce delle spade sfaccettate, una sbarra variopinta traverso un

corsetto, un ventaglio di piume bianche sull'elmo di un guerriero, un'aquila nera graffita su uno stendardo arancione, che volteggia maestoso nell'aria come vela di paranza sull'Adriatico: ogni figura e ogni oggetto, dall'intensità dei contrasti, trae un altissimo valore pittorico.

Nei pilastri dell'arco che mette al coro, sono figure di Santi entro nicchie in gran parte distrutte, e un Amorino bendato, con la faretra in abbandono sulla spalla e una lunga freccia stretta da ambo le mani, come dolente di non poter più scoccarla. Volle forse Piero, con quel *Cupido* bendato e spodestato, indicare il tramonto del Paganesimo allo spuntar della Croce?

Parallela agli affreschi d'Arezzo è la preziosa *Crocefissione* della raccolta Hamilton, pubblicata, nell'*Art in America* (V, 5 agosto 1917), da Arthur Pope. Nella primitiva *Crocefissione* di Borgo Sansepolcro, lo schema, di carattere masaccesco, ammetteva violenza di pianti e gesti disperati; qui il supremo ordinamento architettonico della scena esclude il dramma; conduce, come sempre l'arte di Piero, a una solenne calma, al riposo.

Alto dal suolo il regolo sottile della croce, che s'incrocia con nastri di bianche strade lontane; disposti a scacchiera i tre giocatori di dadi, nel centro; due gruppi — le quattro pie donne da un lato, Giovanni e tre soldati dall'altro — equilibrati di qua e di là dalla croce; altri due equivalenti gruppi di armati sui margini del quadro, quinte di roccia alla scena grandiosa.

Il piano di marmo anfratto ci ricorda i ritratti dei Montefeltro, come il paese, veduto dall'alto nei suoi cumuli tondi e schiacciati. La croce, centro del quadro, ripete il

suo simbolo nello stupendo gruppo delle Marie: due ai lati della Vergine, una nel mezzo, a reggere, col cinto formato dalle braccia irrigidite, la madre del Crocefisso; profonda misura d'intervalli, compone a monumentalità superba il gruppo delle pie donne, non curvate dal dolore, impersonali e mute. La stessa assoluta stasi informa questo gruppo e tutta la scena: i giocatori tengon sospese le dita sui lembi delle carte; dagli ampli gusci degli scudi emergono profili d'avorio e bulbi argentini di elmi, e aste di lance e di stendardi, la cui stoffa, spiegata a cerchio e immobile nell'aria immota, ricorda tanto da vicino gli stendardi della *Sconfitta di Cosroe*. Di là dai gruppi delle Marie e dei fanti, deliziosamente primitivi, sono i due gruppi che più ricordano le pitture di Arezzo, composti da guerrieri a cavallo, intorno a rigirati stendardi; il comandante, nel gruppo a destra, fermo sul cavallo nero impennato, è una figura che le scene di battaglia negli affreschi aretini ci han resa familiare.

Gruppi e paese, in questa piccola *Crocefissione,* dramma pietrificato come le *Battaglie di Costantino e di Cosroe* in San Francesco d'Arezzo, si uniscono a comporre una delle più grandi solenni classiche rappresentazioni della *Morte di Cristo.*

Altra opera collegata agli affreschi d'Arezzo è il *San Ludovico* di Borgo San Sepolcro, prototipo ai vescovi antonelliani per l'equilibrio tra la figura e il pastorale lucente. La guasta immagine, per la sua metrica imponente architettura, appare degna di prender posto tra le opere di questo grande periodo di Piero.

Caratteri affini, nella *Resurrezione* di Borgo San Sepolcro, magnifico rilievo marmoreo, dove il gruppo concentrico delle guardie, e due filari d'alberi, la cui fuga verso il fondo s'impernia alla figura di Cristo, sembrano introdotti soltanto per mettere in risalto la posizione centrale della bianca imagine trionfatrice, sul suo piedistallo di marmo rosso e candido.

I fusti degli alberi nudi, a sinistra, sono chiari sull'ombra torrida di cime bitorzolute contro luce; i sottili alberi frondosi traversano, a destra, di fasce grige, la calvizie dei monti brulli, rotta da oasi verdi scure di cespugli e d'alberi. Le mani ferree di una guardia impugnano nel sonno l'alabarda; il volto si spiana stirandosi; e l'elmo riflette il delicato rosa del manto di Cristo, come l'asta dell'alabarda, ombre di cespugli lontani: la bianca luce di Piero dà ai corpi assottigliati dalla distanza le trasparenze dell'alabastro e del cristallo. La figura dell'armigero accanto, dormiente con la testa poggiata sull'orlo del sarcofago, è tra le più ammirabili creazioni plastiche del Pittore di Borgo. I lineamenti, nel rapido scorcio della testa piegata all'indietro, si determinano con forza di volume; i capelli neri e ruvidi forman berretto alla bassa fronte; i tendini del collo ramificano in spessi cordoni; e le palpebre combaciano entro l'orbita cava, chiudendosi a guscio sopra la noce sporgente dell'occhio; le labbra, come quelle di Santa Maddalena nel duomo d'Arezzo, han turgidezza di gemma prossima a chiudersi; la luce batte sulle grandi sporgenze limitate da ombre. Accosto, un giovane guerriero si curva sulle ginocchia, chiudendo il profilo tra le argentee grate delle dita, mentre, dall'altro lato, una quarta

guardia, vista pel dorso, cade diagonalmente di fianco, innestando il bulbo fiorito dell'elmo allo spigolo candido del sarcofago. Ed ecco, nel sonno della natura assopita dal calore estivo, nel sonno dei campi dalle ombre immote, delle nuvole stagnanti in schegge di marmo variopinte entro il lago azzurro del cielo, levarsi dalla tomba il Cristo, colonna candida, e farsi puntello del tronco rigido di una gamba fissa all'orlo del sarcofago, guardando avanti a sè con occhi immoti di smalto. Il braccio fermo sul fusto liscio della gamba, l'asta translucida dello stendardo, incanalano la sintetica forma; il corpo puntellato si prepara ad ergersi con nuova automatica spinta; i lineamenti schematici, il taglio perfettamente orizzontale degli occhi, lo sguardo diritto delle iridi opache, stagnanti nello spicchio bianco della sclerotica, i raggi simmetrici della capigliatura, la ieratica frontalità del volto, dànno al Cristo impersonalità divina, l'assoluta imponenza del simbolo.

Nessuno sforzo nell'atteggiamento teso e fermo: il vincitore, il trionfatore della morte, sale eretto dalla tomba, aprendo nello spazio i larghi occhi non abbagliati dal sole, riposando una mano tra i canali rossi scavati dalle pieghe del manto rosa, chiudendo l'altra, con gesto placido e sicuro, intorno all'asta dello stendardo bianco crocesegnato in rosso, che volteggia nell'aria ferma, per calare sulla spalla trasparente di Cristo l'anello argentino dei serici lembi racchiusi.

Uguale monumentalità nella *Santa Maddalena* del duomo d'Arezzo, grande forma lentamente aggirata nel vano di una nicchia, tra alabastrine cornici. Lo squadro limpido dei lineamenti grandi, scolpiti con fermezza, tirati a piombo,

l'impassibilità del volto incorniciato dai capelli a ciocche marmoree, la purezza della bocca chiusa, la calma dell'atteggiamento contrappesato, mutano la santa penitente in una regina che guarda al popolo dalla sua altezza incorruttibile, intangibile; lo sguardo altero, la ferma posa le danno imponenza; la figura assume una maestà ultraterrena, una limpidità cristallina di forma e di atteggiamento, una purezza immacolata, che nessun' ombra può sfiorare. Le bacche argentine del fregio, turgide per rigoglio di semi, si assimilano alla robusta bellezza di frutto della forma umana, alle immote labbra sboccianti con gonfiori di gemma, alle dita rilevate da nocche diafane. Sopra la veste azzurra con pieghe cilindriche, il manto rosso rosa si congela in cristallini meandri; le ombre scivolano appena sulle carni diafane; il vento non tocca l'imponente torre umana.

In Urbino, dove Piero si recò dopo aver compiute le pitture d'Arezzo e di Roma, eseguì il dittico coi ritratti di Federico da Montefeltro e di Battista Sforza, e il quadro della *Flagellazione*.

Raffigurati, secondo lo schema tradizionale in Toscana durante il Quattrocento, di esatto profilo, i due coniugi si fronteggiano di qua e di là dal pilastrino divisorio del quadro, torreggiando grandiosamente sulla campagna rasa, veduta dall'alto, a volo d'uccello, con siepi divisorie di campi, alberetti a cespuglio e, in lontananza, larghi coni di poggi nella bruma lattea del piano. Il busto di Madonna Battista s'eleva dalla grigia campagna punteggiata di torricciole bianche nel sole, mentre il corso di un largo fiume, entro cui si capovolgono ombre di fragili bar-

chette, isola col suo ampio giro la maestosa figura di Federico. Il volto di Battista, maschera cerea di defunta, traspare nel cristallo verdazzurro del cielo; di sotto i veli si disegnano le coralline ciocche dei capelli rossicci; nastri bianchi s'intrecciano alla grande chiocciola impostata sull'orecchio, creando un fine accostamento di colori, un delizioso gioco di superfici convesse e concave equivalenti. Il corsetto di velluto granata irrigidisce il busto piatto; il viso scialbo, esangue, con tempie e guance infossate, sembra impallidire, fermo così nella chiarità fredda del cielo; tra le palpebre sospese, l'occhio prende una fissità stanca, di sguardo perduto nel vuoto, verso una meta lontana.

Orizzontalità di visuale anche nella figura del duca, i cui deformi lineamenti non sfuggono alla sintesi geometrica delle forme di Piero; le sottili labbra si chiudono, come margini di ferita, a combacio, e il mento s'ingloba poderosamente. Il taglio crudo dell'osso nasale, fratto alle radici, dà rilievo al globo dell'occhio, sporgente di sotto le palpebre gonfie; il berretto rotondo, limitato da un ampio disco, forma naturale coronamento alla cilindrica mole.

Nel rovescio del dittico, i *Trionfi* dei personaggi ritratti. Sul grande carro di Federigo, le cui ferme ruote chiudono spicchi di vie assolate, le Virtù cardinali s'aggruppano in prisma variopinto: vera bilancia, fra esse, la Giustizia, nell'equilibrio dei gesti contrappesati; trono d'acciaio, la figura del duca, impostata alla Vittoria, pilastro candido. Miracolo di prospettiva! Il vicino scettro di Federigo s'allinea con un nastro bianco di strada lontana fra i campi. Si rivede, nel *Trionfo*, il fiume di cristallo con affilate

ombre di barche e un'isoletta nel mezzo; e di isole prendon forma i cumuli arrotondati e schiacciati dei colli, entro le brume estive del suolo raso, piantato di tondi cespugli.

La stessa costruzione prismatica dei gruppi sul carro di Battista, che passa per la via liscia d'asfalto, con due gruppi bilanciati ai limiti del carro; le tre Virtù teologali, Battista Sforza e due donne: architettura ingrandita dal calcolo delle distanze, dalla misurata ascensione per gradi; trionfale, nella sua gravità solenne, sullo sfondo di alture sonnolenti, che s'adagiano entro la nebbia estiva, sotto il cielo senza nubi.

Uguali finezze pittoriche nella piccola *Flagellazione*, divisa in due parti equivalenti dalle colonne candide che limitano la sala del pretorio. A destra, intorno alla grandiosa figura bionda, si dispongono, componendo un solo edificio, persone e marmi. La testa cilindrica del giovane, dai chiari capelli d'ambra e le iridi di lucente perla, innesta le sue gemmee superfici alla toppa bruna dell'albero stampato, di là dalla transenna, sul cielo; il rosso della veste interrompe il candore dei marmi, e s'insinua tra il mantello marrone di un giudeo e la fulgida cappa azzurra e oro del magistrato, la cui testa, di profilo, si stacca, con insuperata delicatezza di rilievo e trasparenza di tinte grigio perla, sulla parete rosso grigia di una casa. Le zone bianche orizzontali del pavimento si prolungano entro la stanza del pretorio, grande scatola aperta, con soffitti a cassettoni. La diffusa luce di Piero anima i bianchi delle grandi rose sboccianti dai lacunari, la statuina classica soffiata nel vetro, le colonne filigranate d'argento, adorne, nei capitelli, di perline intorno alle foglie, ai fiori quadrilobi, alle corna

d'ariete. Sul bianco avorio di una lastra marmorea, la figura di Pilato, seduta in profilo secondo lo schema prediletto da Piero, fiorisce di rosa limpido e di azzurro turchese.

Bianchi su bianchi, armonie di alabastri e di perle, sono il torso di Cristo sul prezioso stelo della colonna, e questo sulla vasta cornice di una porta; le figure partecipano, per lo squadro dei gesti angolari, all'effetto coloristico delle fasce di marmo auree, rosso oro e bianche. Risultato della sublime matematica di Piero, il raggiungimento, insieme, di una chiara visione delle distanze e di un contatto divinamente pittorico tra superfici di colore! Così la veste dell'Orientale s'insinua, nonostante la distanza, come piastra violetta, nella parete di fondo e sul fianco di un flagellatore; il disco ametistino del berretto sfiora con l'orlo le funi e la mano perlata che chiude il flagello. E lampeggiano, sfuggendo in scorci rapidi, le piastre scintillanti, per stagnare, nel mezzo, in un bacino di marmo scuro, che dà risalto al candore gigliato della colonna, al bianco cereo nudo di Cristo.

All'altezza della gemmea *Flagellazione* di Urbino, è il piccolo *San Girolamo* nell'Accademia di Venezia, di meravigliosa trasparenza. Una catena di colline pezzate di color seppia e grigio dà risalto all'immacolato candor delle carni, della tunica sottile, dei capelli canuti di Girolamo, che sfoglia macchinalmente le pagine di un libro, volgendosi ad ascoltar la preghiera sussurrata dalle sottili labbra del devoto. Tutti quei bianchi, diafani, argentini, riposano sul bianco sfondo di una città lontana, blocco di marmo niveo deposto sul verde arso della prateria, contro l'argine « tigrato » dei colli: prezioso avvicinamento di bianchi

a bianchi che trova il suo parallelo nella *Flagellazione* d'Urbino.

Dietro il committente, il cui profilo, modellato con la finezza di un tenuissimo rilievo medaglistico, traspare di gemmata luce sulla calda ombra del prato, un tronco grigio d'albero gira prospetticamente, a ruota, i cinque rami come dita di mano — costruzione ripetuta da Antonello con esclusivo criterio volumetrico, mentre Piero della Francesca spiana le forme per stendervi il suo colore prezioso, pur lasciando chiaramente apparire, traverso il livellamento prospettico, il volume d'insieme, conico.

Fra le ultime opere di Piero è il piccolo quadro della *Madonna di Sinigallia.*

La Vergine si presenta ai fedeli, solenne e impersonale come l'antica Teofora, facendo delle braccia trono al putto grave; due angeli, con le braccia incrociate sul petto, forman scorta d'onore alla regina, candelabri al sacro gruppo. Non il tempio accoglie il corteo regale, ma l'interno della semplice casa della Vergine; una parete liscia, rigata appena da un sottile pilastrino e dallo stipite di una porta, si stende dietro il gruppo. Per la prima volta, Piero della Francesca indulge ai metodi fiamminghi, perseguendo il moto dei riflessi e dell'ombra traverso i vani di un interno, ammorbidendo in nebulosità atmosferiche la sua limpida luce di cristallo. Questa luce è ancora puro sole, quale mai risplendette in quadro fiammingo; ma essa penetra, da rulli madreperlacei, attenuata dallo spessore del cristallo; si disperde, rarefatta, nelle brume di una capigliatura bionda o tra i molli meandri di un pannolino affloscito, fra le trecce di vimini di un cestello, con minuzie prima ignote all'arte

di Piero. Preziosamente sfuma l'orlo della capigliatura di un angelo, attorno la grave testa, dagli occhi fissi con vivacità di sguardo nuova alle grandi impersonali figure di Piero; si arrotondano i lineamenti del suo compagno, perdendo l'antico geometrico rigore di squadro; ma la Vergine, che rotea lenta intorno all'asse segnato dalla visuale dello sguardo cadente a perpendicolo, gareggia in grandiosa semplicità architettonica con le opere del periodo maggiore di Piero. La testa cilindrica, dai lineamenti massicci e gravi, si erge, sopra il corpo chiuso nel manto, come cupolino al sommo di una cupola; e nel giro lento la persona si offre di sbieco alla luce grigiazzurra che passa frusciando sul volto, sulle onde cristalline del velo, e scorre sopra i meandri marmorei, poderosamente costrutti, del manto. E la luce affila le sottili labbra del fanciullo, fiorisce sui nastri cinerini della chioma, si chiude vitrea nei vividi occhi di smalto. I rosa antichi, i bianchi di perla, gli azzurrini, i violetti, compongono una deliziosa sinfonia coloristica, entro la generale atmosfera plumbeo-azzurrina, che unifica e intona le tinte singole.

Vicino di tempo alla *Madonna di Sinigallia* è l'*Ercole* della Villa Colacchioni, ora nella collezione Gardner di Boston; dove qualche ondeggiamento superficiale di contorno, contrario ai principj stilistici di Piero, non sembra in armonia con la riposata larga struttura del torace, emergente dal guscio rosa e bruno della pelle stretta ai fianchi. La solidità granitica di quel torace risponde alla stasi creata dall'equilibrio infrangibile tra il braccio saldamente poggiato sul fianco e l'altro disteso a bilanciare, senza sforzo, la mazza nodosa; anche i due lembi del manto allacciato alle

spalle si soppesano, cadendo sul petto dal fulcro di un nodo rotondo.

Questa olimpica figura — personificazione di forza pacifica nella sua solidità di roccia — è l'ultima opera che, traverso i molti guasti e un evidente principio di decadenza, si possa con qualche sicurezza ritenere esclusiva di Piero.

La pala d'altare di Perugia inizia l'ultimo ciclo, ove la collaborazione, più o meno larga, è evidente. Il viso della Madonna s'imbroncia, il tipo dei Santi diviene rude, burbero, duro, la Madonnina dell'*Annunciazione* quasi perde l'equilibrio, affilandosi, la colomba scende entro un materiale alone di raggi, i fregi dei marmi sembran stampati su cartone scuro, le nude forme del bimbo riflettono la rotondità facile e piena delle forme masaccesche più che la geometrica costruzione di Piero.

Pur tuttavia, il saldo organismo architettonico della pala, l'assestamento rigoroso delle figure entro piani prospettici convergenti, portano ancora l'impronta diretta di Piero; le colonnette a spira della cornice non interrompono l'unità costruttiva del quadro; le pose dei Santi serbano l'antico solenne equilibrio; le rose bianche e rosse, incrostate sul lembo rovesciato del manto di Santa Dorotea, trovano paralleli nell'aulica plastica di Francesco Laurana; vetro e velo della Vergine si scambiano preziose trasparenze.

In contrasto con le tinte bruciate del centro, sono i colori chiassosi della cimasa, dove il profondo colonnato sfuggente in prospettiva continua il gioco illusionistico di distanze su per i gradi della monumentale ancona.

Nella predella, i miracoli dei santi rappresentati. *Le stimmate di San Francesco* son quasi in rovina; non così il

delizioso quadretto del *Miracolo di Sant'Antonio*: un interno di stanza con grige pareti nude, decorate appena dai riquadri scuri di una porta e dal cavo di due armadi a muro, entro uno dei quali si ripete il prezioso gioco di riflessi e d'ombre ammirato nell'armadiolo della *Madonna di Sinigallia*: luci cristalline sulla lieve bolla vitrea di una bottiglia, vaporose zone d'ombra proiettate da nitide cornici. E tra il bianco splendente dei lini e la lucida sfera bruna della testa del putto infermo si stabilisce un superbo contrasto pittorico.

Degna della precedente, la scena del *Fanciullo caduto nel pozzo*, costruita con lo stesso pierfrancescano metro, che regola, nella *Guarigione del bambino*, l'atteggiamento di sorpresa del monaco in piedi, la sospensione di ogni gesto. Quale misura d'intervalli nella traiettoria delle figure intorno al pozzo: dall'uomo in piedi, reggente la fune, alla donna curva a soppesarsi con le mani sull'orlo, alla madre inginocchiata sull'erba, al fanciullino orante!

Affini all'ancona di Perugia sono due frammenti di polittico con *San Tommaso d'Aquino*, (ora nella galleria di Brera), e *Michele* (nella galleria nazionale di Londra). L'illuminazione dell'arcangelo, grossa bambola imbottita, sempre più volge allo sfumato, che, apparso per la prima volta nel quadro di Sinigallia, si accentua nelle opere di bottega, così da richiamar vagamente le pitture di Fiandra. Esempio tipico delle tendenze realistiche svelatesi nella pala perugina, è il *San Tommaso*, poderosa figura, dai lineamenti massicci e squadrati, le dita aggirate in prospettiva, nel gesto consacrato da Piero, ripetuto da Antonello.

Fra le opere di bottega più vicine al maestro, dobbiamo includere la *Natività* nella galleria nazionale di

Londra. La Madonna di stucco bianco, bamboletta preziosa coi biondi capelli sfilati e la bizzarra stroncatura di gambe propria alle figure dell'*Annunciazione* perugina, non ha posto fra le grandi, irreali creature di Piero. L'espressione del volto è divenuta dolce e tenera; la bocca stringe le rosse labbra vezzosamente; le mani si giungono, nella preghiera, con leggerezza. Berrettoni conici, parrucche di maglie metalliche, coprono le teste degli angeli menestrelli; guarnizioni di perle e d'oro trapungono i collari delle loro vesti; le piccole mani sembrano rattrappite, gli occhi si strizzano, le bocche s'aprono con sforzo nel canto; la sacerdotale maestà di Piero sembra mutarsi in facile buonumore.

Pur tuttavia, come si distende vario e prezioso il colore, nella pallida luce diffusa! Il verde intenso dei tondi alberelli si oppone al bianco gessoso delle rocce; strati di muschio frastagliano il chiaro suolo translucido; ciuffi d'erba maculano, piccole oasi verdi, le assi del tetto assolato, e una gazza, in piedi sull'orlo, stende al sole le penne nere e bianco argento. Di sbieco entra nell'ombra della capanna uno sprazzo di luce a blandir i varî, perlati grigi del pelo di un somarello, la chiostra argentina dei denti, i mattoni delle muraglie, sbocconcellati con minuzia quasi fiamminga. Il quadro, bellissimo, sebbene le cose non abbiano più la solenne architettonica forma di Piero, e l'antico abbacinante candore di luce meridiana volga a intonazioni cineree, ci presenta affievolite le delizie pittoriche dell'atmosfera imbevuta di tremuli acquei riflessi nel quadro di Sinigallia.

Men vicina a Piero è la *Madonna Villamarina*, per l'affilatezza e la faticosa rigidità della Vergine; e, ancor più,

per le gonfie vacue forme del fanciullone calvo, di gomma. Ma veramente pierfrancescana può dirsi la semplicità grandiosa della concezione: la cattedra marmorea, ampia e bassa, determina la forma del gruppo. Il colore si mantiene delicatissimo, nelle trasparenze diafane del velo sui capelli biondo stinto, nel timido bianco grigio delle carni. Con quale dolcezza si accosta alle vivide luci del manto il freddo rosa della tunica rigida; e la trama d'oro del broccato al grigio spento della pietra! La nobiltà dell'immagine di Maria, alta nel cielo azzurro, l'assoluta stasi delle figure, l'accostamento degli eletti colori, attestano anche qui la derivazione da Piero.

Accanto alla *Madonna Villamarina*, ricorderemo il quadro di Oxford, dove il prezioso allungamento dà una spiccata apparenza baldovinettiana alle figure; e si allontanano dalla grandezza di Piero i tipi del paffuto fanciullo, degli angeli compunti, della Vergine altezzosa e severa, con studiata eleganza adorna dal velo che rigira i suoi orli d'argento sul biondo opaco della chioma. E un fiorentino sfondo di cinta marmorea e di cipressi e pini allineati si profila dietro i tre angeli e il fanciullone paffuto, stretti intorno alla Vergine, a costruire una slanciata campana, invece della grandiosa cupola già innalzata dalle figure nel quadro adamantino di Sinigallia.

Caratteri prossimi al *Presepe*, ma un intorbidamento maggiore di luce, si notano nell'ancona di Brera, prototipo alle pale veneziane per la grandiosa architettura. I Santi s'adunano nel centro della crocera d'un tempio, e hanno per sfondo una cappella absidata, ai lati gli archivolti di due altre cappelle; dal catino dell'abside, enorme conchiglia,

un uovo di struzzo, sospeso sul capo della Vergine, segna l'asse della composizione, ordinata e solenne, dove le figure, raccolte in ampio semicerchio attorno al gruppo sacro, si coordinano con le grandi linee dell' architettura. Ma la luce, che trasformava in sostanze trasparenti e preziose i marmi di Piero, qui pallidamente sfiora le superfici dei marmi, a variegature cartacee ; l'abbacinante bianchezza pierfrancescana s'illanguidisce e muore nel grigio ; il sole non ferma più le sue scintille su palpebre e dita, non riga le scanalature dei pilastri, tracciate ora da fili scuri nel bianco. Al colore opaco si accompagna il carattere sempre più naturalistico delle figure : gli angeli villerecci si agghindano di pesanti collari di gemme, di cinture trapunte, di parrucche bionde arricciate col ferro ; i Santi sbirciano di sottecchi il fanciullo, o guardano maliziosamente i fedeli ; la tunica dello sdentato Bernardino è a sbrendoli : la grandezza del tipo pierfrancescano appena traspare dalla Madonna che mantiene, traverso l'impoverimento della forma, l'antica maestà silenziosa, l'antica impassibilità del gesto, lo spirito regale.

Roberto Longhi ha pienamente svelata l'importanza della conquista di Piero : il sintetismo prospettico di forma e colore. La composizione, dove le forme sono architettonicamente coordinate secondo un sistema di piani convergenti a un centro prospettico, porta con sè la possibilità di un accostamento di colori in larghe regolari zone, ignota al colorismo gotico per il sopravvento dell'arabesco lineare, ignota alla corrente fiorentina masaccesca per il sopravvento del chiaroscuro, e, più tardi, alla corrente

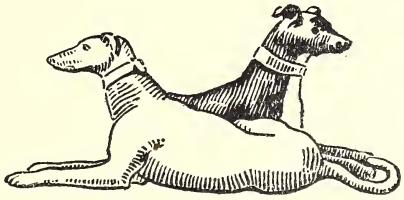
che deriva da Andrea del Castagno per lo sviluppo della linea energetica, a danno del colore. L'architettura rigorosa dello spazio porta con sè l'astratta regolarità della forma, l'assorbimento dei singoli tipi in un tipo unico, l'arresto del movimento e della vita, il supremo equilibrio del gesto. Vedemmo i rami, rotanti come dita di mano aperta, tracciare nell'aria una mezza sfera o un cono; i tronchi, glabri e lucenti, le immote figure, prender il posto di colonne e pilastri nell'architettura della scena ; le dense chiome scavar medaglioni architettonici intorno alle teste cilindriche. I gesti esprimono sempre la stasi; e sono così misurati che, pensando al cambiamento, anche lieve, del gesto di un braccio in una data figura, vediamo scaturire, di conseguenza, il cambiamento dell'altro, condizione inevitabile perchè si ristabilisca il contrappeso perfetto nella bilancia della posa. Ne deriva, alle composizioni e alle figure di Piero, una semplicità schematica, divinamente arcaica : il lungo pietrificato passo della fanciulla seminuda accorrente presso il morto Adamo, in San Francesco di Arezzo, fa pensare a una statua d'Egina.

La figura umana, abbarbicata al suolo dai suoi larghi piedistalli, come gli alberi dalle loro radici, vive silenziosa nel grande silenzio del paese, dove l'acqua non scorre, le ombre non si muovono, l'aria torrida ferma il respiro delle cose.

E la luce solare, piena luce di meriggio, passando lungo le forme livellate, permette di creare un accordo novello tra i colori: l'effetto pittorico della tarsia si unisce al senso esatto del distanziamento delle forme entro lo spazio. Tinte preziose, d'insuperata purezza, vestono le

monumentali forme ; edifici di alabastro candido trasparenti al sole, carni lattee diafane, armature d'acciaio, aureole su cui cadon ombre terse come su lastre di ghiaccio, drappi aurei, rossi profondi, viola d'ametista, azzurri di turchese o azzurri lattei, toni di velluto o maiolicati, tutti si compongono nella tonalità generale creata dalla diffusa luce meridiana, che smorza ogni urto e conduce a un accordo calmo di colore, come l'architettura spaziale alla regolarità cristallina dello stampo entro cui si modellan le forme. Nessuno, più di Piero, conobbe delizia di accordi coloristici ; nessuno superò l'accordo fra i bianchi, i grigi lucenti d'acciaio, il rosa pallido della falda di seta nello armigero presso Costantino, o l'accordo dei rosa e dei bianchi ombrati e degli ori antichi entro la generale atmosfera azzurro plumbea della *Madonna di Sinigallia.*

Il rilievo s'accentua e il chiaroscuro tende a soffocare il colore, nelle opere di bottega o di scuola; le tinte primaverili si offuscano : la pura candida luce che aveva brillato, traversando i corpi, dal *Battesimo* di Londra alla *Flagellazione* d'Urbino, s'intorbida, mentre sugli occhi del grande maestro, conquistatore della luce, cala i suoi funebri veli la cecità. Ma una grande erede raccoglie il dono di Piero : Venezia.



CATALOGO DELLE OPERE

OPERE CERTE

1. San Sepolcro, **Museo** : Polittico della *Misericordia* (È il quadro che Piero nel 1445 si obbligò a dipingere e a dar compiuto in tre anni per la compagnia della Misericordia in Borgo San Sepolcro).

2. Monterchi, **Oratorio del Cimitero** : *Madonna del Parto.* (Era tra Monterchi e Citerna, in una piccola cappella votiva; ma, staccatosi l'intonaco e trasposto su rete metallica, l'affresco fu messo in salvo presso il Comune di Monterchi, quando questo paese nel 1917 fu danneggiato dal terremoto. Cfr. Evelyn Franceschi-Marini, *La Madonna del Parto*, in *Cronache della civiltà elleno-latina,* Roma, 1902).

3. Londra, **Collezione privata** : *Madonna col Bambino e un angiolo.* Di poco posteriore al polittico della Misericordia e alla Madonna del Parto crediamo questa nobile composizione, che diverrà prototipo al seguace di Piero, autore della Madonna di Oxford: lo slancio verticale della Vergine, fusto di pioppo dalle luci argentine, l'ovoide purissimo del volto, che rivediamo nella regina Saba degli affreschi di Arezzo, richiamano immagini baldovinettiane, e il bimbo, grave personaggio, seduto sulla seggiolina come in una solenne cattedra, rivela, nella pienezza tondeggiante della forma, un lontano ricordo di Masaccio, che disparirà più tardi dall'opera del grande maestro. La costruzione complessa angolare non si compone ancora in un organismo architettonico perfetto come nelle opere posteriori, ma i criteri di Piero già si spiegano vittoriosi nello spianamento prospettico delle forme : si vedano ad esempio le pieghe della tunica di Maria, tanto appiattite in

confronto a quelle delle Madonne precedenti e foggiate in una sostanza ossea mirabilmente penetrata dalla luce. Il nudo del bimbo diviene, nel candido giorno, una grande perla fulgida, come le nocche rigonfie della mano di Maria; i marmi del seggio a rotelle si rivedranno così alabastrini e tocchi d'argento nella gemmea *Flagellazione* d'Urbino.

4. Londra, **National Gallery**: Il *Battesimo di Gesù.* (Dipinto per la Prioria di San Gio. Battista in San Sepolcro: da quel luogo, per la soppressione del 1785, passò al Duomo, e vi restò sino al 1858, anno in cui fu venduto alla Galleria nazionale di Londra).

5. Rimini, **Tempio malatestiano**: *Sigismondo Pandolfo Malatesta davanti al suo Santo patrono.* (Fu eseguito l'affresco nel 1451, come si sa per questa scritta:

PETRI DE BVRGO OPVS
M. CCCCLI

Cfr., sulla data, Lino Sighinolfi, *Sigismondo Malatesta e Pier della Francesca*, nel *Resto del Carlino*, 7 giugno 1913. Contro il mutamento della datazione (1446, invece di 1451) dell'affresco, cfr. A. Venturi, in *L'Arte*, 1914, p. 237, e A. Massèra, in *Arte e Storia*, XXXII, 1913, p. 199. Sul ritratto di Sigismondo Pandolfo Malatesta, cfr. Evelyn Marini-Franceschi, *Piero della Francesca ritrattista*, in *Rivista di Roma*, aprile del 1911).

6. Arezzo, **Duomo**, presso la porta della Sagrestia: *Santa Maria Maddalena* (affresco).

7. — **San Francesco**: affreschi con le istorie della *Leggenda della Croce*, e cioè:

Adamo morente – l'albero sacro piantato nella bocca del morto patriarca;

la *collocazione del ponte*;

la *regina Saba adora il legno misterioso del ponte – la stessa, entrata nella reggia di Salomone, gli comunica il suo vaticinio*;

il *sogno di Costantino* ;

battaglia contro Massenzio ;

Giuda tratto dalla cisterna ;

lo *scavo delle croci* – la *prova della vera croce* ;

disfatta di Cosroe, re di Persia ;

Eraclio trasporta la Croce a Gerusalemme ;

Profeta ;

Profeta ;

l'*Annunciazione* ;

figure di Santi sulle facce dei pilastri reggenti l'arco d'accesso alla cappella ;

figura d'un amorino bendato sul pilastro d'accesso, a sinistra entrando ;

testa d'angiolo in un quadrilobo della vôlta.

Questi affreschi furono eseguiti da Piero della Francesca, a continuazione dell'opera di Bicci di Lorenzo, incaricato di dipingere il coro di San Francesco, da Francesco Bacci il Vecchio, cittadino d'Arezzo. Morto nel 1452 Bicci di Lorenzo, dopo avere soltanto colorita la volta del coro, Piero assunse, con tutta probabilità, il compito di frescarne le pareti, rappresentandovi la *Leggenda della Croce*. Vuolsi che gli affreschi sieno stati eseguiti dal 1460 al 1466 ; ma non v'è ragione di sorta in questa determinazione. L'anno 1466 è stato segnato come termine al lavoro della cappella grande di San Francesco, semplicemente perchè la Compagnia aretina della Nunziata il 20 dicembre 1466 allogò al pittore un gonfalone, ricordando, come suo titolo di gloria, gli affreschi del coro di San Francesco !

8. New-York, **Coll. Hamilton** : *Crocefissione.*

L'opera, apparsa per la prima volta in un'esposizione al Fogg Museum dell'Università Harvard, appartiene a Mr. Carlo W. Hamilton di Great Neck, L. I. Sarebbe stata un tempo presso

la famiglia Colonna di Roma, secondo la notizia fornita da Arthur Pope, che pubblicò per primo il quadro. (Cfr. ARTHUR POPE, *A small Crucifixion by Piero della Francesca* in *Art in America*, V, 5 agosto 1917 ; A. VENTURI, *Un quadro di Piero della Francesca in America*, in *L'Arte*, XXI, I, 28 febbraio 1918).

9. SAN SEPOLCRO, **Museo civico**: *San Ludovico*. (Fu dipinto nel 1460 per Ludovico Acciaroli, rettore, capitano, e vessillifero della Giustizia a Borgo San Sepolcro). Cfr. DRAGOMANNI, op. cit.

10. — **Palazzo del Comune**: affresco della *Resurrezione*. (Cfr. EUGÈNE MUENTZ, *Andrea Mantegna e Piero della Francesca*, in *Arch. stor. dell'arte*, II, Roma, 1889, pp. 273 e segg. ; WALTER BOMBE, *Zur Genesis des Auferstehungsfresko's von Piero della Francesca* in *Rep. f. Kstw.*, XXXII, 1902, p. 331).

11. AREZZO, **Duomo**: *Santa Maria Maddalena*.

12. FIRENZE, **Galleria degli Uffizi**: dittico avente nel diritto i ritratti di Federigo da Montefeltro e di Battista Sforza sua moglie ; nel rovescio, la principessa e il principe, ognuno sopra un carro trionfale, quella coronata dalle virtù teologali, questo circondato dalle cardinali.

Il ritratto di Federigo da Montefeltro per mano di Piero è ricordato dal carmelitano Ferabò veronese, nel 1466. (Cfr. CINQUINI, *Piero della Francesca a Urbino e i ritratti degli Uffizi*, in *L'Arte*, IX, Roma, 1906).

13. URBINO, **Galleria nel palazzo ducale** : la *Flagellazione*. (Si conservò nella sagrestia del Duomo sino a pochi anni fa. Reca la scritta :

OPVS PETRI DE BVRGO STI SEPVLCRI

Si son fantasiosamente voluti vedere, nel gruppo dei tre personaggi a destra, il giovane Oddantonio da Urbino e i suoi due cattivi ministri Manfredo dei Pio da Carpi e Tommaso di Guido dall'Agnello di Rimini.

14. VENEZIA, **R. Galleria**: *San Girolamo e un committente.* È firmato: PETRI DE BURGO STI SEPULCRI OPUS. Sotto la figura dell'adoratore è la scritta apocrifa: HIER. AMADI. AVG. F.

15. URBINO, **Galleria del palazzo ducale**: *Madonna e angeli* (depositato in quella galleria, per parte del Municipio di Sinigallia, che trasse il quadro dalla chiesa della Madonna delle Grazie).

16. BOSTON, **Coll. Gardner**: *Ercole.* Era in una sala della casa posseduta da Piero a San Sepolcro. I recenti proprietari, Colacchioni, fatto distaccare l'affresco e trasporre su tela, lo vendettero alla Signora Gardner di Boston. (Cfr. EVELYN MARINI-FRANCESCHI, *L'Ercole di Pier della Francesca*, in *Cronache della civiltà elleno-latina*, Roma, 1902; cfr. anche MAGHERINI-GRAZIANI, *L'Arte a Città di Castello*).

17. VIENNA, **Galleria Liechtenstein**: Due *Santi,* frammenti di polittico (Cfr. A. VENTURI, *Frammenti di polittico di Piero della Francesca nella galleria Liechtenstein di Vienna,* in *L'Arte,* a. XXIV, 1921, fasc. IV).

OPERE DI COLLABORAZIONE E DI SCUOLA

1. PERUGIA, **Galleria civica**: pala d'altare. (Proviene, come afferma lo stesso Vasari, dalla chiesa del monastero di Sant'Antonio, « chiesa delle Donne di S. Antonio » Cfr. A. AUBERT, *Bemerkungen über des Altarwerk des Piero dei Franceschi in Perugia*, in *Zeitschrift für bild. Kunst*, N. F., X, 1889, p. 283. A. VENTURI, *L'atmosfera artistica umbra all'arrivo di Raffaello a Perugia,* in *L'Arte*, a. XXI, fasc. II-III, Roma, 1918).

2. MILANO, **Galleria di Brera**: ancona con la *Madonna*, *Santi e Federigo da Montefeltro*. (Secondo notizie raccolte dal Padre Pungileoni, Fra' Carnevale avrebbe dipinto questo quadro per la chiesa di San Bernardino nel 1472).

3. OXFORD, **Christ Church College**: *Madonna e angeli.*

4. ROMA, **Casa degli eredi Villamarina**: *Madonna col Bambino.* (Cfr. LIONELLO VENTURI, *Un' opera giovanile di Piero della Francesca*, in *L'Arte*, VIII, 1905, p. 127).

5. ROMA, **Antica biblioteca vaticana**, *Sala greca.* (Parete verso il cortile del Pappagallo. Pitture nelle lunette, attribuite a Melozzo da Forlì tanto dallo Steinmann, quanto dall' Okkonen; a Piero della Francesca dallo Zippel. Cfr. studio cit. in *Rassegna d' arte*).

6. LONDRA, **National Gallery**: il *Presepe.* (Stette a San Sepolcro nella casa Marini-Franceschi, che lo vendette nel 1870. Più tardi, nel 1884, il dipinto passò alla Galleria Nazionale di Londra).

7. **National Gallery**: *San Michele Arcangelo.* (Per dimensioni, il quadro corrisponde al *San Tommaso* del Museo Poldi-Pezzoli, qui a seguito indicato. L'uno e l'altro quadro dovettero quindi essere in uno stesso polittico.

8. MILANO, **Museo Poldi-Pezzoli**: *San Tommaso d'Aquino*).

9. AREZZO (dintorni di), **Fienile dei frati** presso la chiesa di Santa Maria delle Grazie. *Frammento di storie di San Donato.* (Cfr. UMBERTO TAVANTI, *Scoperta di affreschi di Piero della Francesca in Arezzo*, in *L'Arte*, Roma, 1906, pp. 305-306).

10. URBINO, **Museo del Palazzo Ducale.** *Veduta di edificj.* (Questa, e le due qui a seguito indicate, dovevano far parte di una stessa decorazione, adornare una stanza o un gabinetto, invece di tarsie con edificj in prospettiva. Cfr. ADOLFO VENTURI, *L'ambiente artistico urbinate*, in *L'Arte*, a. XXI, fasc. I, Roma, 1917). Questo quadro fu attribuito a Luciano Laurana; cfr. BUDINICH CORNELIO, *Un quadro di Luciano Laurana*, Firenze, 1902.

11. BERLINO, **Museo Federigo**: *Veduta di edificj.*

12. BALTIMORA, **Museo Walter**: *Veduta di edificj.* (Proveniente dalla collezione Massarenti di Roma.

13. SAN SEPOLCRO, **Museo**: *L'Assunzione.* (Ne è parola nel prospetto cronologico, sotto le date 1454 e 1469. La tavola, quantunque a lui allogata e pagata, fu da altri eseguita. Tra i collaboratori che, sui disegni del Maestro, condussero la pittura a compimento, abbiamo indicato Pietro Perugino. Cfr., a proposito di questa tavola: MILANESI [GAETANO], *Documenti inediti dell'Arte toscana dal XII al XVI secolo, N. 116: Allogazione a Piero della Francesca della tavola per l'altar maggiore della chiesa di Sant'Agostino del Borgo San Sepolcro*, in *Il Buonarroti*, serie III, vol. II, Roma, 1885, p. 141; PICHI FELICE, *L'Assunzione di Maria Vergine, tavola sull'altar maggiore nella Chiesa di Santa Chiara di San Sepolcro, è opera di Piero della Francesca*, Lettera al cav. Franc. Giovagnoli, con documenti. Bologna, 1888).

OPERE PERDUTE

FERRARA, **Palazzo Estense** (?) e **Chiesa di Sant'Agostino** (?).

L'indicazione del Vasari ha promosso molte ipotesi sul palazzo Estense a Ferrara, ove Pier della Francesca lavorò; e tutti gli scrittori accennarono al palazzo di Schifanoia, che fu eretto dopo il regno di Lionello. L'errore produsse errori, anche circa la parte avuta da Piero negli affreschi del salone di Schifanoia, dipinti nel 1469.

A proposito poi delle pitture in una chiesa di Ferrara, non esistendo più quella di Sant'Agostino citata dal Vasari, ove si vedevano ai suoi tempi pitture di Piero « dalla umidità mal condotte », si è supposto che sieno sue altre rinvenute di recente nella chiesa di Sant'Andrea, appartenuta agli Eremitani di Sant'Agostino, i quali l'ampliarono « poco prima che Pier della Francesca si recasse a lavorare in Ferrara ». Così scrisse CORRADO RICCI, *Affreschi di Pier della Francesca in Ferrara*, in *Bollettino d'Arte*, 1913, pp. 197 e segg., pubblicando frammenti d'affreschi, un *San Cristoforo* e un *San Sebastiano* proprj di un ferrarese imitatore di Piero.

SAN SEPOLCRO, **Casa Marini-Franceschi**: *Ritratto di Piero della Francesca*. Trattavasi di un « ritrattino », stimato autoritratto di Piero. Nel 1824 e nel 1826, è parola del ritrattino in lettere scambiate da Giuseppe Franceschi-Marini, che lo possedeva, con altri. Oggi esso è perduto. Cfr. WERNER WEISBACH, *Ein verschollene Selbstbildniss des Piero della Francesca*, in *Rep. f. Kstw.*, 23, 1900.

ROMA, **Palazzo Vaticano.** Degli affreschi di Piero della Francesca in Roma, nel palazzo Vaticano, nessuna traccia. Senza dubbio

furono eseguiti sotto Pio II, nel 1459, come si può supporre pensando che Melozzo, scolaro di Piero, intorno a quell'anno si trovava a Roma; e che circa quel tempo si formava la maniera di Antoniazzo romano, da principio rispecchiante gl'insegnamenti di Piero; ed anche pensando all'educazione di Lorenzo da Viterbo, il frescante della cappella Mazzatosta nella chiesa viterbese di Santa Maria della Verità.

Veramente anche il Vasari, dicendo Piero condotto a Roma per papa Nicola V (1447-1455), suppose la sua venuta, per gli affreschi in Vaticano, anteriore al 1460; ma una grande incertezza ebbe il biografo aretino sulla data, sull'importanza e sul luogo delle cose dipinte da Piero. Nella vita di questo maestro dice che: « lavorò in palazzo due storie nelle camere di sopra, a » concorrenza di Bramante da Milano; le quali furono similmente » gettate per terra da papa Giulio II, perchè Raffaello da Urbino » vi dipignesse la prigionìa di San Piero, ed il miracolo del cor- » porale di Bolsena; insieme con alcune altre che aveva dipinto » Bramantino ». Non c'è chi non veda che Piero della Francesca non poteva lavorare in concorrenza con Bramante da Milano, giovane quando Piero era vecchio. E del resto il Vasari tace di Bramante nella vita di Raffaello, là ove dice che nelle camere di palazzo « vi era una storia finita (*di Piero della Francesca*), » e Luca da Cortona aveva condotta a buon termine una fac- » ciata, e Don Pietro della Gatta, abbate di San Clemente di » Arezzo, vi aveva cominciato alcune cose; similmente Braman- » tino da Milano vi aveva dipinto molte figure, le quali la maggior » parte erano ritratti di naturale, che erano tenuti bellissimi ». Oltre aver accostato le pitture di Piero a quelle di Bramante, il biografo aretino accenna, nella vita del maestro di San Sepolcro, a due storie dipinte nelle camere di sopra; in quella di Raffaello, ad una sola. Le incertezze sono state vinte da un documento rintracciato dallo Zippel, che assegna al 1459 la venuta di Piero in Vaticano (cfr. ZIPPEL, *Piero della Francesca a Roma*, in *Rassegna d'Arte*, marzo-aprile 1919).

AREZZO, *Stendardo con l'Annunciazione* nelle due facce, per la compagnia della Nunziata (Ne è parola nel prospetto cronologico della vita di Piero, sotto le date 1466 e 1468).

SAN SEPOLCRO, dipintura della cappella della Madonna nella Badia, secondo il lascito di Madonna Contessina. (Ne è parola nel prospetto cronologico, sotto la data 1474).

— *Madonna* sul muro tra l'Oratorio della fraternita della Misericordia e l'Ospedale. (Ne è parola nel prospetto cronologico, sotto la data 1478).

AREZZO, **San Bernardo** : « un San Vincenzio in una nicchia alta nel » muro, che è molto dagl'artefici stimato ». Così il Vasari nella seconda edizione, mentre nella prima scrisse : « In una nicchia, » in muro, ch'è di grandissimo rilievo a tal cosa, che bellissima » dagli artefici è stimata ». Non ne restano tracce.

— (dintorni d'), **Santa Maria delle Grazie** : *San Donato.* (Scoperto in condizioni deplorevoli nel fienile del convento, si fece il nome di Piero della Francesca come autore dell'affresco [cfr. RICCI, *Piero della Francesca*, tav. XL], probabilmente opera di Lorentino d'Arezzo). Ma l'affresco scoperto nel fienile non è quello indicato dal Vasari : « un San Donato in pontificale con certi putti », bensì una delle *Storie di San Donato,* che il Vasari stesso dichiara eseguite da « Lorenzino in fresco vicino al San Donato, » che Piero lavorò ». San Donato si vede assiso mentre rende la vista ad una cieca : trattasi dunque di una delle istorie del Santo, non del Santo in maestà, quale dovette essere dipinto da Piero, se l'attestazione vasariana era rispondente al vero.

SARGIANO (fuor d'Arezzo), **San Francesco** : *Gesù nell'Orto.* Scrive il Vasari : « A Sargiano, luogo de' frati Zoccolanti di San Francesco, » fuor d'Arezzo, (Piero) dipinse in una cappella un Cristo che di » notte òra nell'orto, bellissimo ». Al tempo dell'edizione delle *Vite* cominciata a Livorno, continuata a Firenze, 1767, l' *Orazione nell'Orto* era ancora visibile.

San Sepolcro, **Pieve**: « a fresco, dentro alla porta del mezzo, due » santi, che sono tenuti cosa bellissima ». Si è osservato che la Pieve era chiesa diversa dalla Badìa, e che fu trasferita dal suburbio nella chiesa urbana di Sant'Agostino, demolita nel 1771 e ricostruita. Però si suppone che il Vasari abbia denominata Pieve anche la Badìa. Comunque sia, fossero i due Santi nell' uno o nell' altro luogo, essi sono da gran tempo perduti.

Ancona, **Basilica di San Ciriaco**: lo *Sposalizio della Vergine* (tavola menzionata dal Vasari, non più da altri).

BIBLIOGRAFIA GENERALE

VASARI, *Le Vite*, ed. I, Torrentino, Firenze, 1550.
» » ed. II, Giunti, Firenze, 1568.
» » ed. Bottari, Roma, 1759.
» » ed. dei Classici italiani, Milano, 1807.
» » ed. di fra' Guglielmo della Valle, Siena, 1795.
» » ed. di Livorno continuata a Firenze, 1767.
» » ed. di Giovanni Masselli, Firenze, 1832.
» » ed. Felice Le Monnier, 1845-1856 (condotta dal Padre Vincenzo Marchese, da Carlo e Gaetano Milanesi, da Carlo Pini).
» » ed. di Gaetano Milanesi, Firenze, 1878-1885.
» » ed. tedesca diretta da A. Gottschewski e G. Gronau, Strassburg, I. H. Ed. Heitz.

MANCINI (GIROLAMO), *Giorgio Vasari*, *Vite Cinque annotate*, Firenze, Carnesecchi, 1917 (nella edizione, è compresa *la vita di Piero della Francesca*).

HARZEN, *Ueber der Maler Piero dei Franceschi*, *und seinen vermeintlichen Plagiarius den Franziskanenmönch Luca Pacioli*, in *Arch. für die zeichnende Künste* v. R. Naumann e R. Weigel, II Jahrg., pp. 231 e segg., Leipzig, 1856.

MILANESI (GAETANO), *Vita di Piero della Francesca in Arezzo,* in *Giornale storico degli Archivi Toscani,* 1862.

CAVALCASELLE (G. B.) e CROWE (J.-A.), *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI.* Vol. VIII, Firenze, 1898 (ed. originale inglese cominciata nel 1864).

CORAZZINI (FRANCESCO), *Appunti storici e filologici su la valle tiberina*, San Sepolcro, Becamorti, 1874.

DRAGOMANNI, *Note alla Vita di Pier della Francesca del Vasari*, secondo la prima edizione, ristampata per nozze nel 1885 in Firenze.

PICHI (GIOVANNI FELICE), *La Vita e le Opere di Piero della Francesca*, San Sepolcro, tip. Becamorti e Boncompagni, 1892.

BERENSON (BERNHARD), *The central italian Painters of the Renaissance*, II edition, New-York – London, G. P. Putnam's, Sons, 1911 (prima edizione, 1897).

WITTING (FELIX), *Piero dei Franceschi*, Eine Kunsthistorische Studie, Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1898.

WEISBACH (WERNER), *Ueber P. della Francesca*, in *Kunsthistorischen Studien v. F. Witting*, Berlin, 1898.

WINTERBERG (C.), *Petrus pictor burgensis – De prospectiva pingendi*, nach dem Codex der Königl. Bibliotek zu Parma nebst deutscher Ubersetzung zum Erstenmale veröffentlich. Band I, Text. Mit einer Figurentafel. Strassburg, I. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1899.

WEISBACH (WERNER), *Piero della Francesca* in *Das Museum*, VII, 1901, p. 53.

GRONAU (G.), *Piero della Francesca oder Piero dei Franceschi ?*, in *Repertorium für Kustwissenschaft*, XXIII, Berlin, 1900, pp. 392 e segg.

PITTARELLI (GIULIO), Intorno al libro *De Prospectiva pingendi*, in *Atti del Congresso internazionale di scienze storiche*, XII, Roma, 1904.

WATERS (W. C.), M. A., *Piero della Francesca*, London, George Bell and Sons, 1908.

GRIGIONI (CARLO), *Un soggiorno ignorato di Piero della Francesca in Rimini*, in *Rass. bibliografica dell'Arte Italiana*, XII, Ascoli Piceno, 1909.

VENTURI (ADOLFO), *Storia dell'Arte Italiana, La Pittura del Quattrocento*, Milano, Hoepli, 1910, vol. VII, parte prima.

RICCI (CORRADO), *Piero della Francesca*, in *L'Opera dei grandi artisti italiani*, I, Roma, Anderson, 1910.

EVELYN MARINI-FRANCESCHI, *Piero della Francesca « Monarca della pittura ai suoi dì »*, Città di Castello, Casa tipografica-editrice S. Lapi, 1912.

WARBURG (A.), Comunicazione al Congresso internazionale di Storia dell'Arte (1912) sull'Affresco della *Battaglia di Massenzio* in San Francesco d'Arezzo e sulla scoperta di una riproduzione diligente dell'affresco, prima della sua parziale rovina. La comunicazione vedrà la luce negli *Atti del Congresso*, ora in corso di stampa.

EVELYN MARINI-FRANCESCHI, *Alcune notizie inedite su Piero della Francesca*, in *L'Arte*, 1913.

MARCEL (HENRY), *La peinture dans la Haute Toscane et le Marches. Piero della Francesca, Melozzo da Forlì*, in *Mélanges Lemonnier*, 1913, p. 399.

LONGHI (ROBERTO), *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in *L'Arte*, a. XVII, fasc. IV, 1914.

AZZI (G. DEGLI), *L'Archivio di Borgo San Sepolcro*, in *Archivi d'Italia*, II, IV, 1915.

MANCINI (GIROLAMO), trattato di Piero della Francesca: *De quinque corporibus regularibus,* edito nei *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei, classe di scienze morali*, ecc., Roma, 1915, serie 5ª, vol. XIV, pp. 446-487.

VITA (A. DEL), *Notizie sulla famiglia e sulla madre di Piero della Francesca*, in *Bollettino d'Arte*, 1916, pp. 273 e segg.

SALMI (MARIO), *La scuola di Piero della Francesca nei dintorni d'Arezzo*, in *Rassegna d'Arte*, XVII, 1916, pp. 168 e segg.

VENTURI (ADOLFO), *L'Ambiente artistico urbinate nella seconda metà del Quattrocento*, in *L'Arte*, a. XXI, fasc. I, Roma, 1917.

MANCINI (GIROLAMO), *La Madre di Pier della Francesca,* in *Bollettino d'Arte*, a. XII, 1918, pag. 61.

ZIPPEL (GIUSEPPE), *Piero della Francesca a Roma*, in *Rassegna d'Arte*, marzo-aprile, 1919.

GRABER (HANS), *Piero della Francesca.* Achtzig Tafeln mit einführenden Text. Basel, MCMXX, Benni Schwabe e Co. Verlag.

ILLUSTRAZIONI

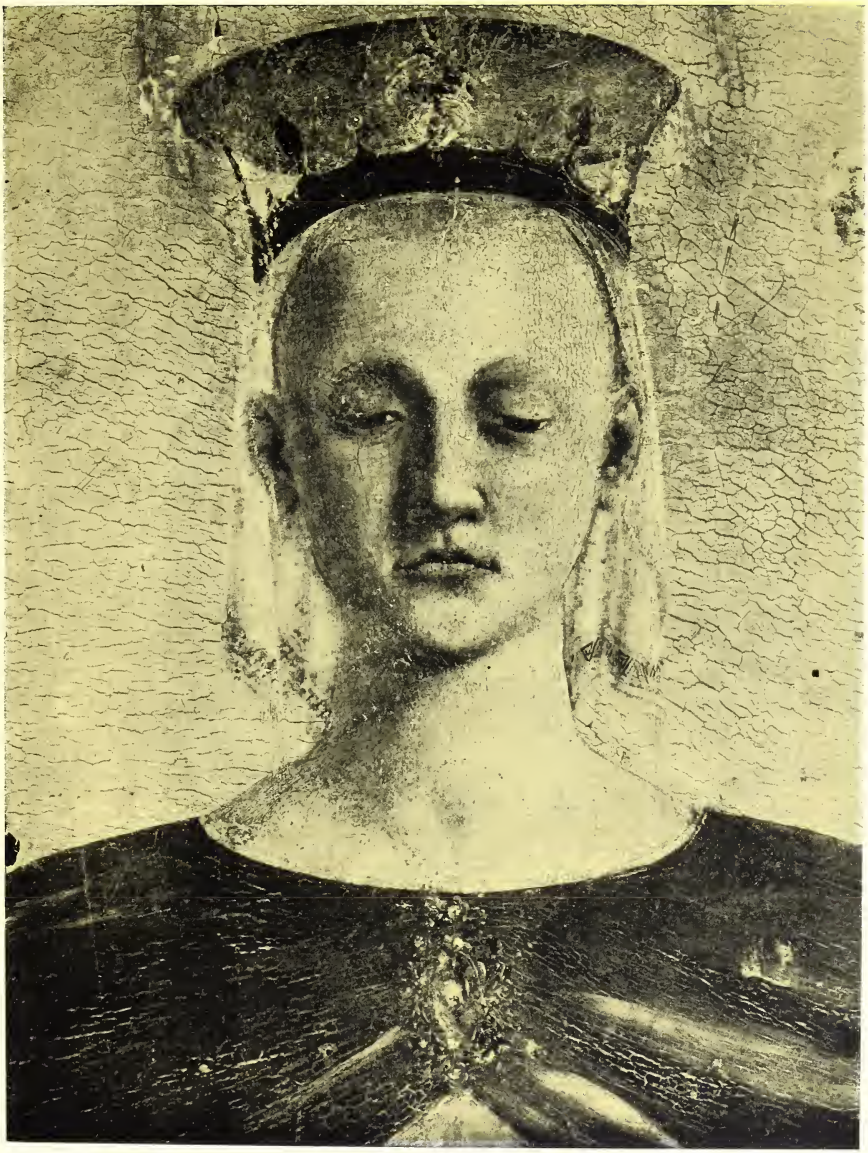
Fot. Alinari.

1. — Borgo San Sepolcro — Museo
Ancona con la Madonna della Misericordia. Piero della Francesca e aiuti.

Fot. Alinari.

2. — Borgo San Sepolcro — Museo

La Madonna della Misericordia. Particolare della precedente ancona.



Fot. Alinari.

3. — Borgo San Sepolcro — Museo
La Madonna della Misericordia. Particolare.

Fot. Anderson.

4. — Borgo San Sepolcro — Museo
La Pietà, nella predella della precedente ancona. Aiuto di Piero della Francesca.

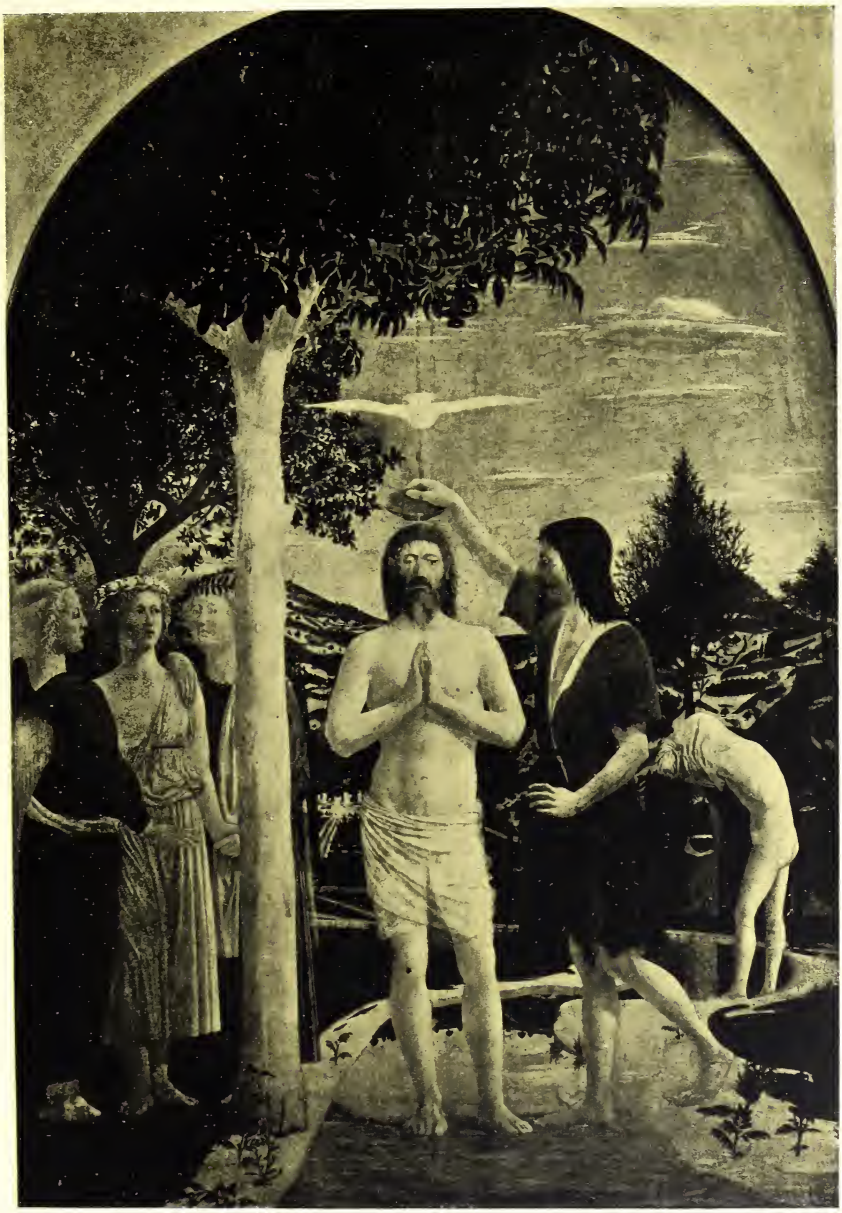
Fot. Anderson.

5. — Monterchi — Municipio
La Madonna del parto.

Fot. Anderson.

6. — Monterchi — Municipio
La Madonna del parto. Particolare.

7. — Londra — Collezione Privata
Madonna col Figlio.

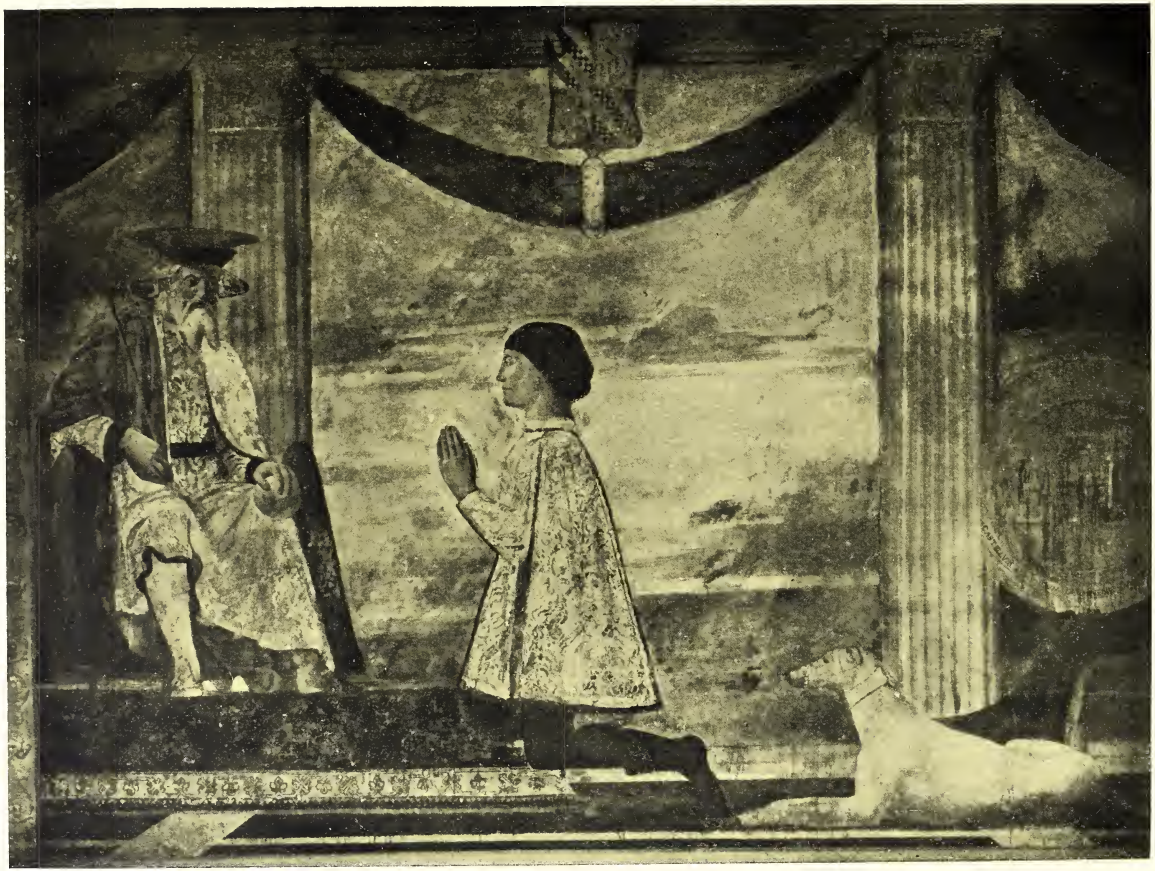


Fot. Anderson.

8. — Londra — National Gallery
Il Battesimo.

Fot. Anderson.

9. — Londra — National Gallery
Il Battesimo. Particolare.



Fot. Anderson.

10. — Rimini — Tempio Malatestiano
Sigismondo Malatesta davanti a San Sigismondo.

Fot. Anderson.

11. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
La morte di Adamo.

Fot. Anderson.

12. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
La morte di Adamo. Particolare.

Fot. Anderson.

13. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
La morte di Adamo. Particolare.

Fot. Perazzo.

14. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
La morte di Adamo. Particolare.

Fot. Anderson.

15. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco

La regina Saba in adorazione del legno della Croce — Incontro con Salomone.

Fot. Anderson.

16. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
La regina Saba in adorazione del legno della Croce.

Fot. Alinari.

17. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
La regina Saba in adorazione del legno della Croce. Particolare.

Fot. Alinari.

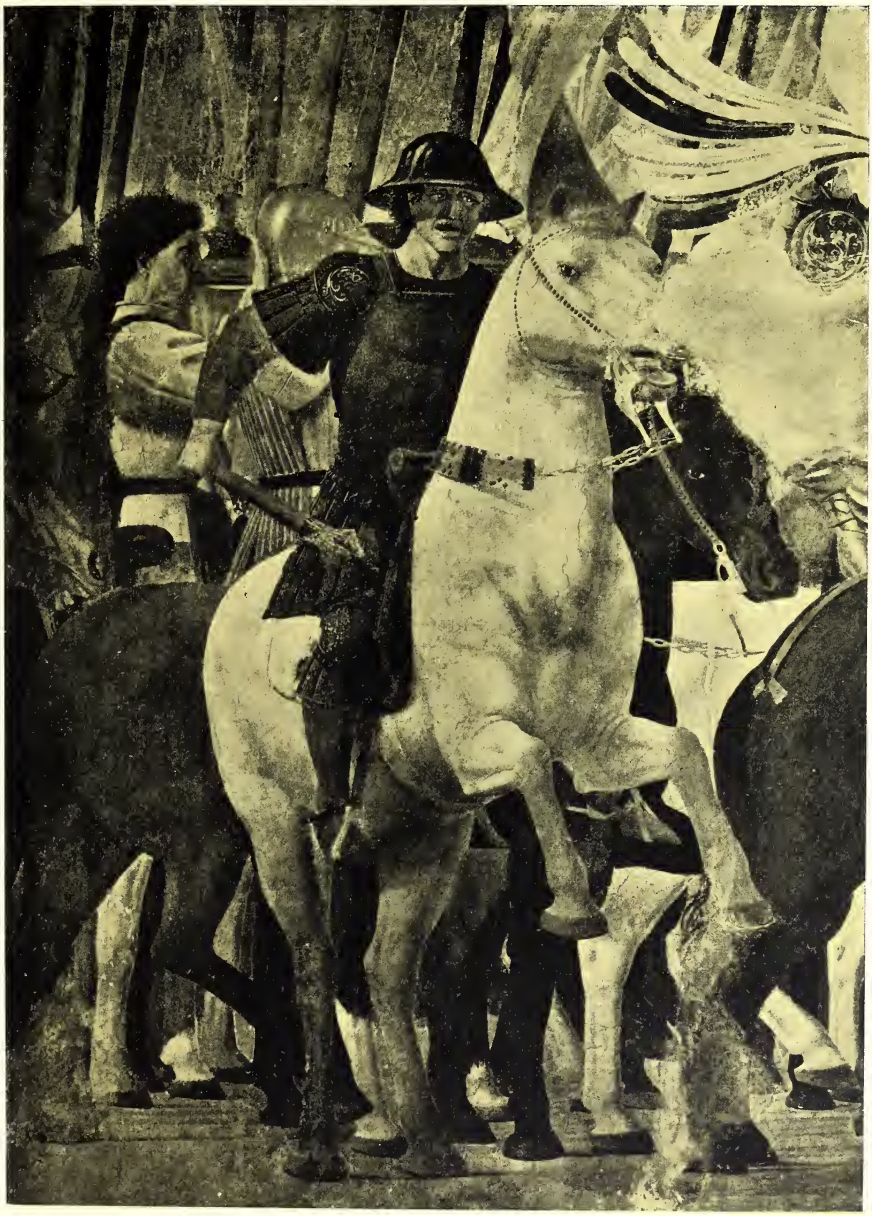
18. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
Incontro della regina Saba con Salomone. Particolare.

Fot. Alinari.

19. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
Incontro della regina Saba con Salomone. Particolare.

Fot. Anderson.

20. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
Battaglia contro Massenzio.

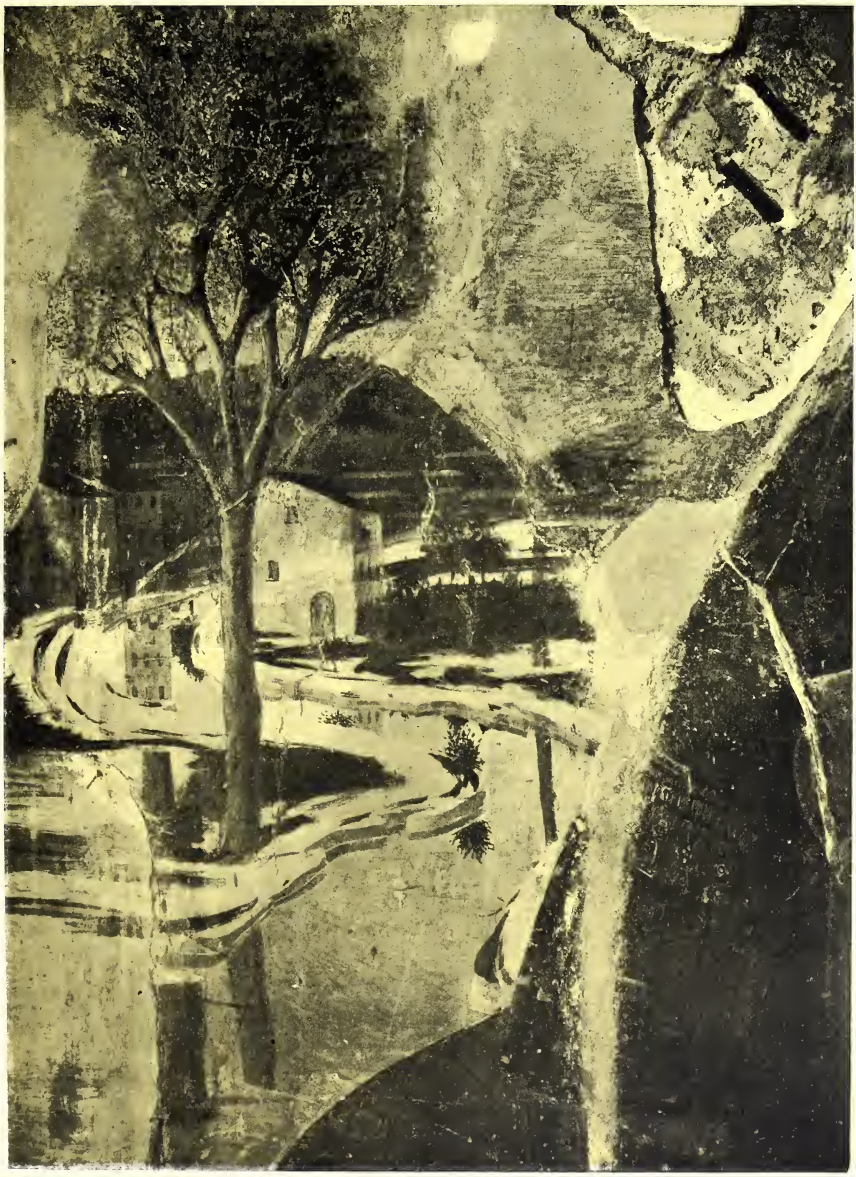


Fot. Anderson.

21. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
Battaglia contro Massenzio. Particolare.

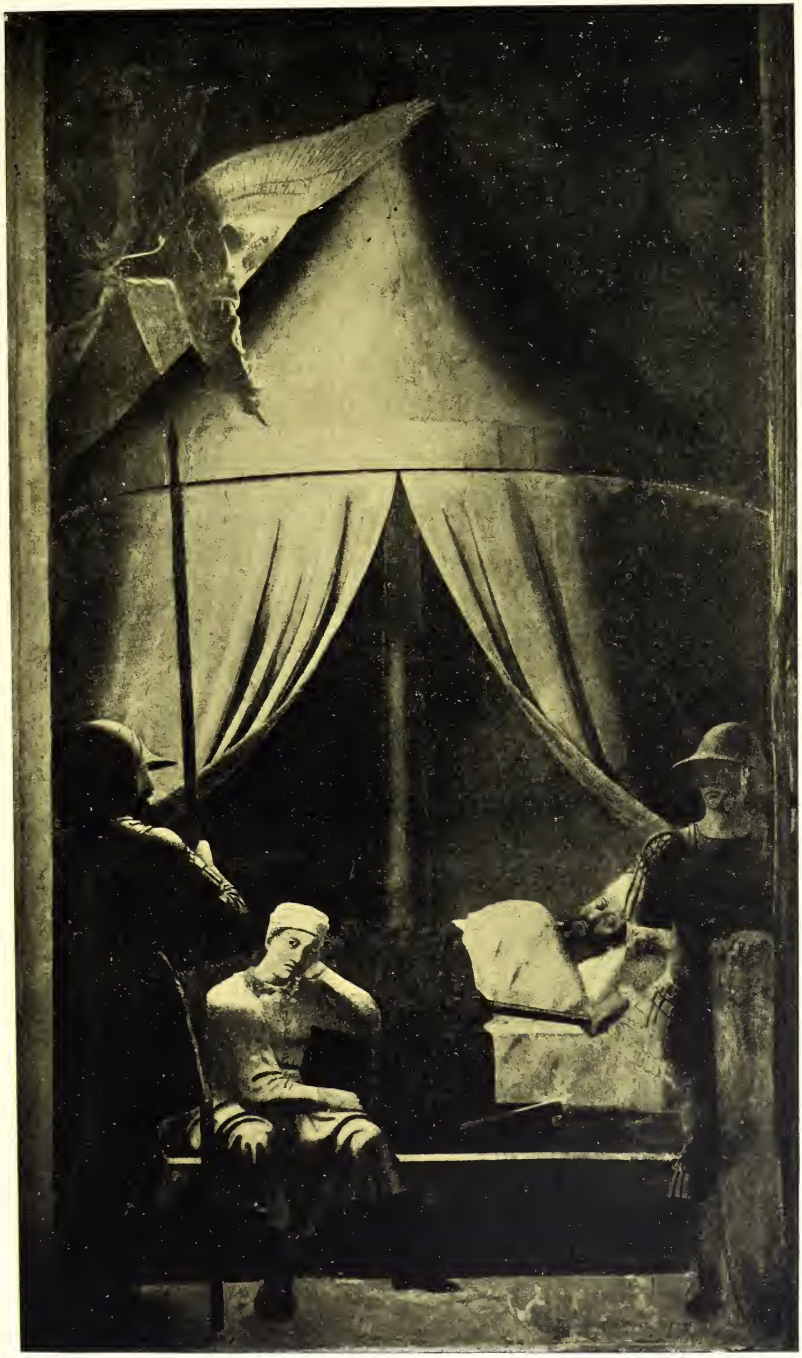
Fot. Anderson.

22. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
Battaglia contro Massenzio. Particolare.



Fot. Perazzo.

23. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
Battaglia contro Massenzio. Particolare.



Fot. Anderson.

24. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
Il sogno di Costantino.

Fot. Anderson.

25. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
La Posa del ponte.

Fot. Anderson.

26. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
Un Profeta.

Fot. Anderson.

27. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
L'Annunciazione.

Fot. Anderson.

28. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
L'Annunciazione. Particolare.

Fot. Anderson.

29. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
L'Arcangelo.

Fot. Anderson.

30. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
Giuseppe tratto dalla cisterna.

Fot. Anderson.

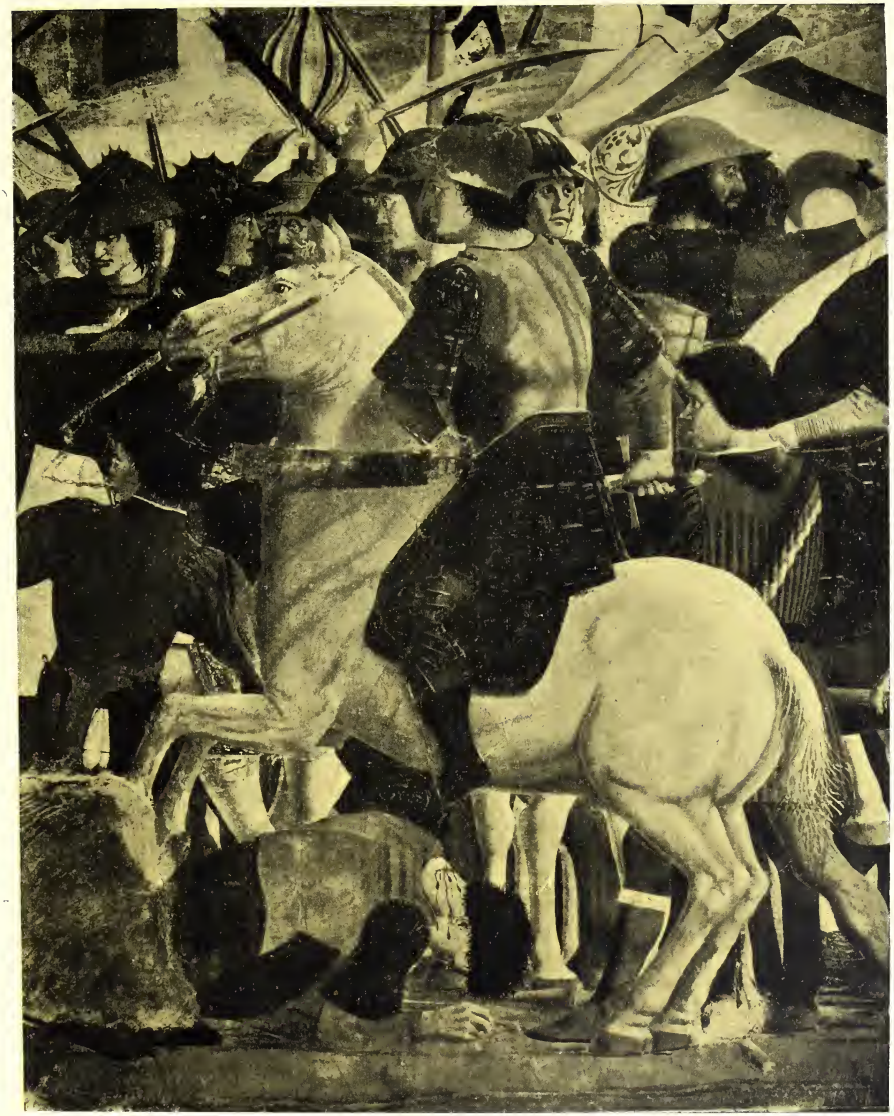
31. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
Un Profeta.

Fot. Alinari.

32. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
Disfatta di Cosroe.

Fot. Anderson.

33. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
Disfatta di Cosroe. Particolare.



Fot. Anderson.

34. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
Disfatta di Cosroe. Particolare.

Fot. Perazzo.

35. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
Disfatta di Cosroe. Particolare.

Fot. Anderson.

36. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
Disfatta di Cosroe. Particolare.

Fot. Anderson.

37. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
Scavo delle croci e prova della vera croce.

Fot. Anderson.

38. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
Scavo delle croci. Particolare.

Fot. Alinari.

39. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
Prova della S. Croce. Particolare.

Fot. Perazzo.

40. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
Scavo delle croci. Particolare.

Fot. Anderson.

41. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
Eraclio trasporta la Croce a Gerusalemme.

Fot. Anderson.

42. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
Trasporto della Croce. Particolare.

Fot. Anderson.

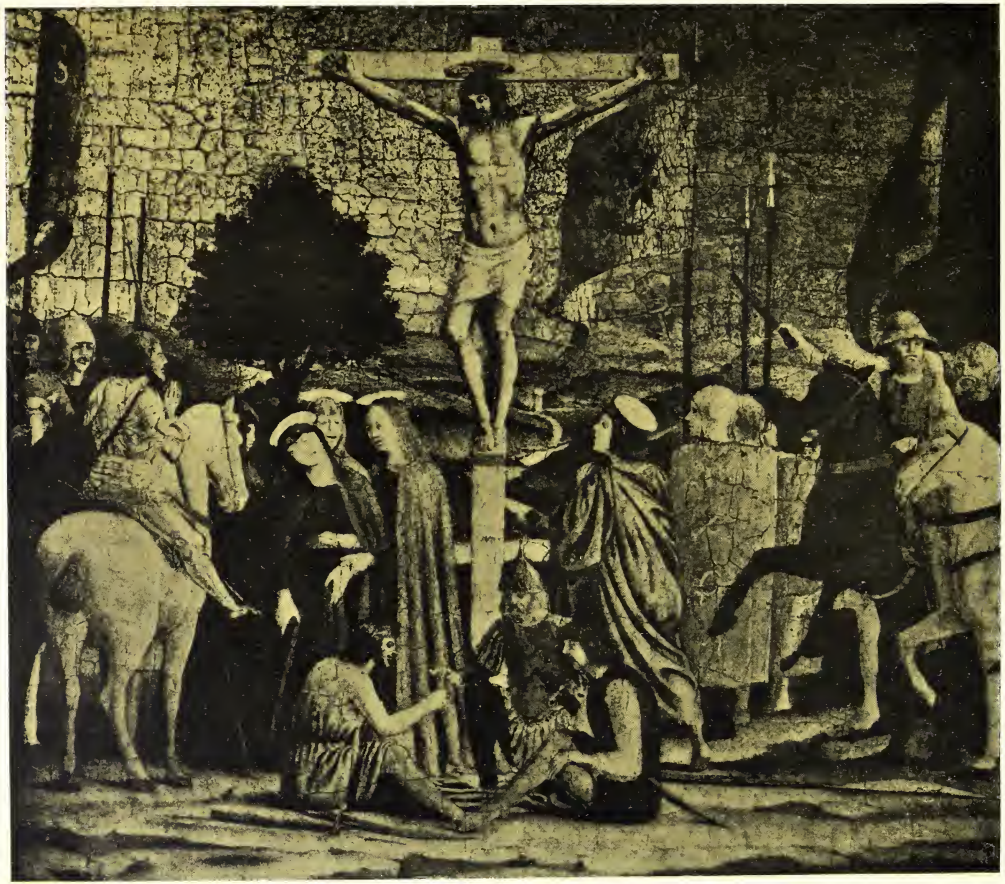
43. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
Trasporto della Croce. Particolare.

Fot. Anderson.

44. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
San Ludovico.

Fot. Anderson.

45. — Arezzo — Chiesa di S. Francesco
Cupido.



Art in America.

46. — America — Coll. Mr. Carl W. Hamilton
La Crocefissione.

Fot. Alinari.

47. — Borgo San Sepolcro — Galleria
San Ludovico.

Fot. Anderson.

48. — Borgo San Sepolcro — Galleria
La Resurrezione.

Fot. Alinari.

49. — Borgo San Sepolcro — Galleria
La Resurrezione. Particolare.

Fot. Perazzo.

50. — Arezzo — Duomo
La Maddalena.

Fot. Alinari.

51. — Firenze — Galleria Uffizi
Ritratto di Federigo da Montefeltro.

Fot. Anderson.

52. — Firenze — Galleria Uffizi
Ritratto di Battista Sforza.

Fot. Alinari.

53. — Firenze — Galleria Uffizi
Allegoria nel rovescio del ritratto di Federigo.

Fot. Alinari.

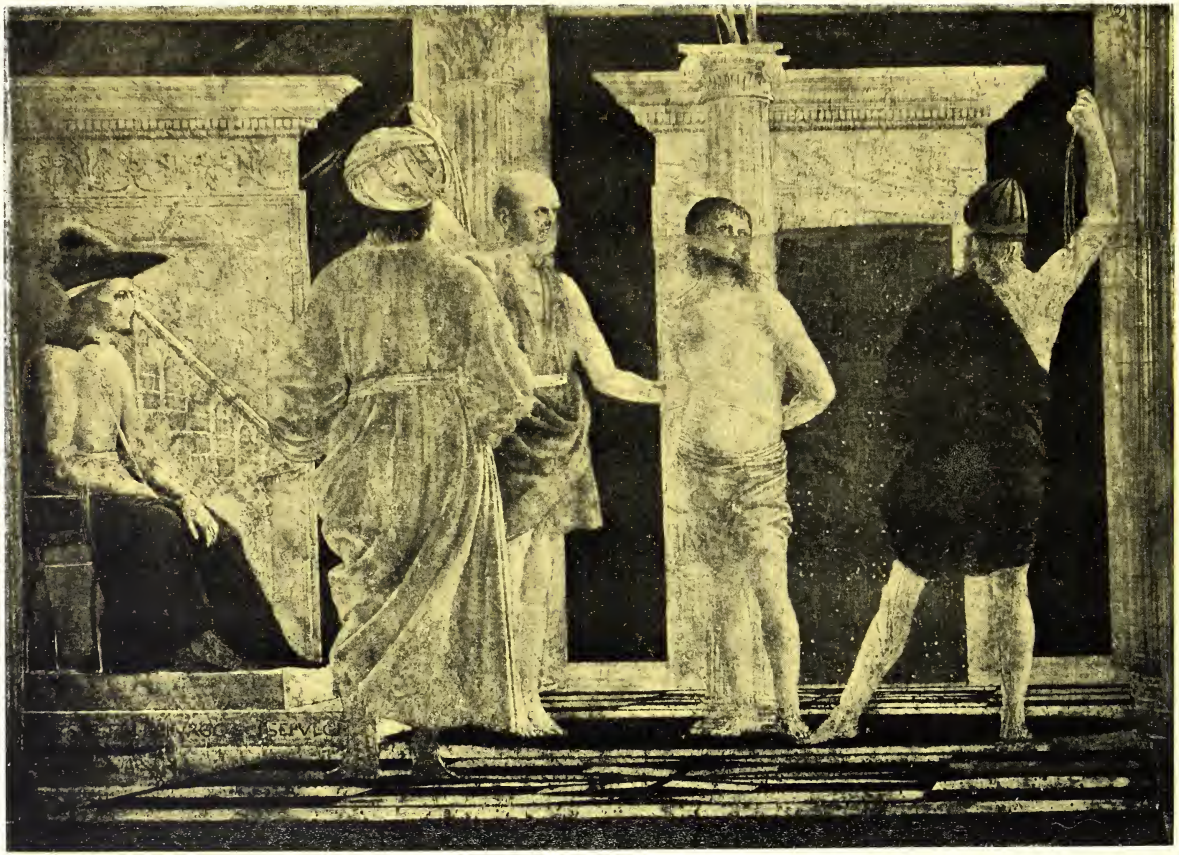
54. — Firenze — Galleria Uffizi
Allegoria nel rovescio del ritratto di Battista.

Fot. Alinari.

55. — Urbino — Palazzo Ducale
La flagellazione di Cristo.

Fot. Anderson.

56. — Urbino — Palazzo Ducale
La flagellazione di Cristo. Particolare.



Fot. Alinari.

57. — Urbino — Palazzo Ducale
La flagellazione di Cristo. Particolare.

Fot. Anderson.

58. — Venezia — Galleria dell'Accademia
San Girolamo.

Fot. Anderson.

59. — SINIGALLIA — Chiesa delle Grazie
Madonna.

Fot. Wolfrum.

60. — VIENNA — Galleria Liechtenstein
San Domenico.

Fot. Wolfrum.

61. — VIENNA — Galleria Liechtenstein
Santa Chiara.

Fot. Alinari.

62. — Boston — Coll. Gardner
già nella villa Collacchioni a Borgo San Sepolcro
Ercole.

Fot. Anderson.

63. — Perugia — Pinacoteca
Ancona. Piero della Francesca e aiuti.

Fot. Alinari.

64. — Perugia — Pinacoteca
Predella dell' ancona. Particolare.

Fot. Alinari.

65. — Perugia — Pinacoteca
Predella dell' ancona. Particolare.

Fot. Alinari.

66. — Perugia — Pinacoteca
Predella dell' ancona. Particolare.

Fot. Anderson.

67. — Milano — Galleria Poldi Pezzoli
San Tommaso d'Aquino.

Fot. Anderson.

68. — Londra — National Gallery
San Michele.

Fot. Anderson.

69. — Londra — National Gallery
La Natività.

Fot. Anderson.

70. — Roma — Collezione Villamarina
Madonna.

Fot. Braun.

71. — Oxford — Christ Church College
Madonna.

Fot. Anderson.

72. — Milano — Galleria di Brera
Ancona già in San Bernardino di Urbino.

GETTY CENTER LIBRARY
ND 623 F78 V46 MAIN
c. 1 BKS
Venturi, Adolfo, 185
Piero della Francesca.
3 3125 00196 9902